POZZOLI

METODO D'ARMONIA

RICORDI

E. R. 2225

POZZOLI

METODO D'ARMONIA

RICORDI

E. R. 2225

PREFAZIONE

I metodi di Armonia comparsi finora nel campo didattico musicale sono tanto numerosi, tanto diffusi ed apprezzati, da far ritenere vano, superfluo, ogni lavoro del genere che venga alla luce ai giorni nostri.

Diciamo subito che questa presupposizione, per quanto arbitraria, può essere giustificata se diretta a lavori che non abbiano lineamenti proprî o che comunque non dicano parole nuove sulla teoria dell'armonia, ma non puó reggere nei riguardi del presente lavoro, poiché questo, per i principî che lo informano e per gli sviluppi che ne derivano, si differenzia da tutti gli altri lavori similari e quindi puó avere la sua ragion d'essere e puó meritarsi l'attenzione ed il vaglio della critica.

Scopo di questo lavoro é di offrire all'allievo un mezzo per poter superare, anche senza soverchi sforzi, talune difficoltá che s'incontrano nel costruire il discorso armonico.

Per raggiungere detto scopo abbiamo abbandonato teorie finora in uso, per seguire criteri nuovi, pur chiari e semplici, tendenti a rendere le leggi dell'Armonia piú facilmente accessibili alla mente dei giovani.

Cosí, abbiamo introdotto il principio di concatenare gli accordi secondo determinate norme, principio che per essere basato sulle relazioni che uniscono gli accordi stessi, insegna a distinguere il significato che ne deriva ed è quindi elemento essenziale per la formazione del discorso armonico.

Abbiamo introdotto anche il principio di denominare gli accordi per il grado della scala corrispondente alla loro nota fondamentale, ritenendolo piú semplice e piú razionale di quello di denominare gli accordi stessi in relazione agli intervalli di cui sono composti; abbiamo semplificato la teoria delle cadenze, quella dell'accordo diretto e rivoltato, quella dell'armonizzazione del basso e del canto dato, ecc.

Inoltre abbiamo disposto gli accordi in ordine di scala, in relazione alla loro nota fondamentale, per poterli facilmente distinguere, a seconda del loro grado e della loro funzione tonale.

Come si vede, é tutto un complesso di teorie che dánno al metodo una caratteristica particolare e sono dirette a rendere il sistema d'insegnamento più semplice e quindi piú facilmente comprensibile ed applicabile.

Dobbiamo aggiungere che abbiamo compilato il presente lavoro senza la benché minima intenzione di voler fare del nuovo per il nuovo, ma animati soltanto dal desiderio di poter giovare all'opera della scuola.

Se lo scopo prefisso sarà stato raggiunto avremo la soddisfazione di non aver speso invano la nostra fatica e di aver gettato una semente, dalla quale è lecito sperare risultati lusinghieri

ETTORE POZZOLI

Milano, giugno 1940

E. R. 2225

INDICE

Prefazione . . . . . Pag. I
Nozioni preliminari - Armonia e Tonalità . . . . . » 1
Intervalli . . . . . » 9
Del moto dei suoni - Moto retto - Moto obliquo - Moto contrario . . . » 15
Esercizi sugli intervalli consonanti . . . . . » 18
Accordo maggiore - Accordo minore - Loro applicazione nella tonalità . . . » 19
Costruzione e congiunzione degli accordi . . . . . » 27
Applicazione degli accordi principali . . . . . » 34
Applicazione degli accordi principali e secondari . . . . . » 35
Della Cadenza - Cadenza perfetta - Cadenza plagale . . . . . » 36
Moti eccezionali della Dominante - Cadenza d' inganno . . . . . » 38
Concatenazione degli accordi . . . . . » 40
Accordo diretto ed accordo rivoltato . . . . . » 44
Armonizzazione del Basso . . . . . » 53
Applicazione degli accordi consonanti diretti e rivoltati . . . . . » 61
Progressioni tonali . . . . . » 62
Applicazione delle progressioni tonali . . . . . » 66
Accordi dissonanti - Accordo di 7ª di Dominante (Accordo del V grado con la 7ª) » 67
Applicazione dell' accordo di 7ª di Dominante alla stato fondamentale . . . » 72
Applicazione dell' accordo di 7ª di Dominante diretto e rivoltato . . . . » 73
Modulazione . . . . . » 74
Bassi modulanti . . . . . » 78
Progressioni modulanti . . . . . » 80
Accordo di 7ª di Dominante senza la nota fondamentale (accordo di 5ª diminuita) » 84
Accordo di 9ª di Dominante . . . . . » 87
Progressioni modulanti sugli accordi di 9ª di Dominante . . . . . » 93
Accordo di 9ª di Dominante senza la nota fondamentale (accordo di 7ª di sensibile) » 95
Applicazione dell' accordo di 9ª di Dominante senza la nota fondamentale (accordo di 7ª di sensibile) . . . . . » 97
Accordi di 7ª e di 9ª naturali ed artificiali . . . . . » 98
Applicazione degli accordi di 7ª naturali ed artificiali . . . . . » 111
Risoluzioni eccezionali degli accordi di 7ª . . . . . » 113
Applicazione delle risoluzioni eccezionali degli accordi di 7ª . . . . . » 119
Modulazioni ai toni lontani . . . . . » 120
Dello «Scambio» . . . . . » 126
Artifici armonici - Ritardi . . . . . » 130
Applicazione di accordi con ritardi . . . . . » 143
Note di passaggio - Appoggiatura - Anticipazione - Note alterate . . . » 145
Bassi con note di passaggio e di appoggiatura . . . . . » 155
Applicazione di accordi alterati . . . . . » 156
Pedale . . . . . » 157
Bassi per l' applicazione di tutti i procedimenti armonici . . . . . » 160
Armonizzazione del Canto dato . . . . . » 166
Canti dati da armonizzare . . . . . » 171

E. R. 2225

Ettore Pozzoli *1873-1957*

METODO D'ARMONIA

NOZIONI PRELIMINARI
ARMONIA E TONALITÀ

L'armonia è uno dei rami più importanti della disciplina musicale per i principî sui quali è basata, per gli sviluppi che da questi derivano e per lo scopo cui tende.

Essa tratta delle combinazioni simultanee dei suoni, ne studia le proprietà, le tendenze, le relazioni che fra di esse intercorrono e suggerisce inoltre le norme per la loro applicazione ai fini dell'Arte musicale.

L'armonia vive nella tonalità, cioè si giova degli elementi offerti da questa per formarne oggetto delle più svariate combinazioni.

Tornerà quindi opportuno, ai fini dei nostri studi, di esporre, prima delle leggi dell'armonia, i principî che reggono la tonalità nella sua entità e nella sua funzione.

La *tonalità* è un sistema di suoni determinato e governato da relazioni che intercorrono fra i suoni stessi e nel quale, come in una vera forma gerarchica, i suoni di minore importanza ubbidiscono al suono più autorevole.

Essa è disciplinata da leggi che sono connaturate all'intima essenza dell'uomo e che hanno la loro origine nel fenomeno acustico dei suoni armonici.

Il principio che disciplina l'intero sistema tonale è il *rapporto* di *quinta giusta* che, come sappiamo, deriva direttamente dal fenomeno suddetto. ★)

Noi sappiamo infatti che il rapporto di quinta giusta o una successione di quinte giuste governa tutte le leggi tonali, da quella della generazione dei suoni a quella della concatenazione dei toni, da quella delle alterazioni a quella della modulazione, della concatenazione degli accordi, *ecc.*.

Anche il sistema armonico, basato sul dualismo maggiore e minore, non può essere senza l'uso della quinta giusta come intervallo fisso ed immutabile.

Perciò si può affermare che il rapporto di quinta giusta è l'elemento regolatore della tonalità.

La tonalità è costituita da una serie di *sette suoni*, ottenuti mediante concatenazione di quinta giusta:

1	2	3	4	5	6	7
Fa	*Do*	*Sol*	*Re*	*La*	*Mi*	*Si*

5ª giusta | *5ª giusta* | *5ª giusta* | *5ª giusta* | *5ª giusta* | *5ª giusta*

★) Vedi "*Sunto di Teoria musicale*" di E. Pozzoli. (III. Corso. Cap. "Tonalità") E.R. 1097

Proprietà G. RICORDI & C. Editori MILANO.
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits de reproduction, de traduction et d'arrangement réservés.

E.R. 2225

RISTAMPA 1974

Copyright 1947 by G. RICORDI & C.

Printed in Italy **Imprimé en Itali**

Questa serie deve essere limitata a soli sette suoni, perchè oltrepassando questi limiti, tanto ascendendo nella parte acuta, quanto discendendo nella parte grave, si invaderebbe il campo di altre tonalità.

Infatti se noi volessimo aumentare il numero dei suoni della serie, immaginando che quelli ottenuti non siano sufficienti a formare il sistema tonale, dovremmo continuare la progressione in senso ascendente, prendendo per suono generatore il *Si* che è l'ultimo suono ottenuto nella serie, ed aggiungere a questo il proprio suono armonico.

Ora il *Si* produrrebbe come suono armonico il *Fa* ♯, il quale però deve essere subito escluso dal nostro sistema tonale, perchè a contatto col *Fa naturale,* che è il primo suono della serie, produrrebbe un rapporto cromatico di carattere durissimo e di natura contraria a quella del nostro sistema tonale stesso.

1	2	3	4	5	6	7	
Fa	*Do*	*Sol*	*Re*	*La*	*Mi*	*Si*	*Fa* ♯

rapporto cromatico

E così pure se noi volessimo continuare la progressione in senso discendente, dovremmo immaginare di incominciare la serie dei suoni non al *Fa,* come abbiamo ora esposto, ma bensì col suono che precede il *Fa* stesso e col quale sia in rapporto di quinta giusta discendente.

Orbene il suono che si trova in rapporto di quinta discendente col *Fa* è il *Si* ♭, il quale deve essere pure escluso dal sistema tonale, perchè a contatto col *Si naturale,* ultimo suono della serie, produrrebbe un rapporto cromatico.

	1	2	3	4	5	6	7
Si ♭	*Fa*	*Do*	*Sol*	*Re*	*La*	*Mi*	*Si*

rapporto cromatico

Così, per le ragioni suesposte, dovendo escludere dalla serie suddetta il *Fa* ♯ da un lato ed il *Si* ♭ dall'altro, viene di conseguenza che la serie deve essere limitata a soli sette suoni, come antecedentemente abbiamo accennato.

1	2	3	4	5	6	7
Fa	*Do*	*Sol*	*Re*	*La*	*Mi*	*Si*

Questa serie di suoni rappresenta una vera e propria famiglia, in cui gli elementi, collegati per vincoli di stretta parentela, hanno carattere e funzioni proprie.

Abbiamo quindi elementi che hanno carattere di *riposo* o di *moto* e che hanno funzione di comando o di ubbidienza.

L'elemento più autorevole per la forza d'attrazione che esercita sugli altri suoni e per il carattere di riposo assoluto, è il *Do,* nota fondamentale della scala.

La scelta di tale nota viene determinata dall'esuberanza di moto che è insita nella nota *Si* e che la spinge al *Do.*

Incominciamo intanto a dimostrare che la nota *Si* acquista il suo carattere di moto dalla speciale posizione che occupa nella serie concatenata dei suoni.

Infatti se noi osserviamo attentamente la disposizione dei suoni della serie, possiamo rilevare che ogni suono è concatenato con quello successivo per quinta giusta, ad eccezione però del *Si*, il quale per essere l'ultimo suono della serie, non può essere concatenato col suo principale suono armonico, perchè, come abbiamo detto, urterebbe con altri suoni della serie stessa e si trova privato quindi della concatenazione necessaria alla costituzione della tonalità.

Ed è in seguito a questa mancanza di concatenazione che il *Si* acquista quel carattere di moto spiccato che lo spinge a cercare il suo punto di riposo verso il suono a lui più vicino.

Questo punto di riposo è il *Do*, il quale, per antitesi del moto che ha il *Si*, diventa la nota di riposo per eccellenza, quindi la nota fondamentale e la nota di chiusa della scala, in una parola la *tonica*.

1	2	3	4	5	6	7	
Fa	*Do*	*Sol*	*Re*	*La*	*Mi*	*Si*	$\xrightarrow[\text{della nota } Si]{\text{tendenza risolutiva}}$ *Do*

Ammettendo dunque il *Do* come nota fondamentale della scala, sarà naturale conseguenza il disporre i suoni nell'ordine che conosciamo

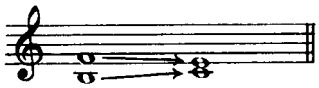
Do *Re* *Mi* *Fa* *Sol* *La* *Si* *Do*

formando così la *Scala di Do maggiore.*

Ora se continuiamo le nostre osservazioni sulla posizione dei suoni della serie, possiamo rilevare che anche la nota *Fa*, che è la prima della serie e che quindi non è concatenata in senso discendente con nessun altro suono, ha una tendenza al moto in senso opposto però a quello della nota *Si*, vale a dire che come il *Si*, per le ragioni esposte antecedentemente, ha una sensibilità spiccata a risolvere al *Do*, il *Fa*, per ragioni opposte a quelle, cerca il suo punto di riposo sul suono più vicino che è appunto il *Mi*.

	1	2	3	4	5	6	7	
Mi $\xleftarrow[\text{della nota } Fa]{\text{tendenza risolutiva}}$	*Fa*	*Do*	*Sol*	*Re*	*La*	*Mi*	*Si*	$\xrightarrow[\text{della nota } Si]{\text{tendenza risolutiva}}$ *Do*

Così, come il *Si*, è la *nota sensibile* della scala, il *Fa* ne è la *controsensibile.* Infatti la tendenza al moto di questa nota è avvertita in maniera più spiccata quando è in relazione armonica colla nota *Si*.



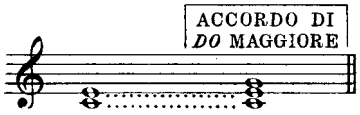
Nel sistema tonale abbiamo dunque due tendenze di carattere opposto:

tendenza al moto, dato in modo spiccato delle note *Si* e *Fa*, che stanno ai limiti estremi della serie,

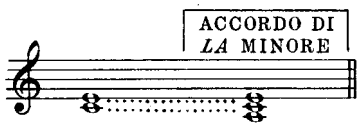
tendenza al riposo, data dalle note *Do* e *Mi*, che rappresentano rispettivamente i punti d'attrazione delle prime due.

La combinazione armonica formata dalle note *Do - Mi* però, osservata dal punto di vista armonico, non è completa, poichè manca della *quinta giusta,* che è elemento essenziale della tonalità.

Ora detta combinazione può essere completata tanto se vi si aggiunge la quinta giusta ascendente del suono piu grave, *(Do)*



quanto se vi si aggiunge la quinta giusta discendente del suono piu acuto. *(Mi)*



Se ne ottiene in tal modo nel primo caso l'accordo di *Do maggiore,* nel secondo caso l'accordo di *La minore.*

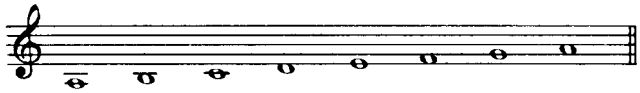
La serie dei suoni costituenti la tonalità offre quindi la possibilità di due punti di riposo, cioè può dar vita a due diversi toni, diversi per carattere e per altezza, ma affini per gli elementi di cui sono composti.

Il primo è il tono di *Do maggiore,* l'altro è il tono di *La minore,* toni che, come sappiamo, sono *relativi* o *somiglianti* e rappresentano i due "*modi*" del nostro sistema musicale.

La nota più grave dei suindicati accordi è la *tonica* dei rispettivi toni.

Assumendo come punto di partenza detta nota e disponendo in ordine progressivo ascendente i suoni della serie si ottengono rispettivamente la scala di *Do maggiore*

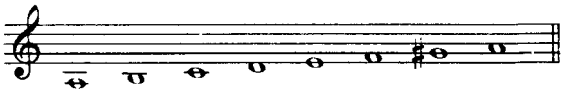
e la scala di *La minore,*



che sono le due *scale modello* dalle quali derivano tutte le altre.

È ben vero che la scala minore, per ragioni suggerite dal nostro modo di sentire, può avere il VI. ed il VII. grado alterati che ne modificano in parte la forma, rendendola *armonica* e *melodica,*

SCALA MINORE ARMONICA



SCALA MINORE MELODICA

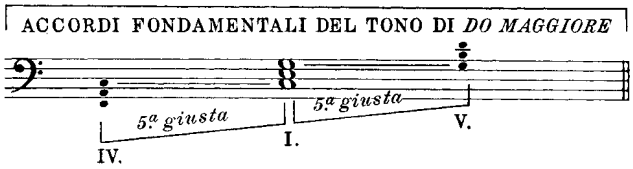
ma noi sappiamo che il VI. ed il VII. grado alterati sono elementi introdotti artificiosamente nella scala, da usarsi solo in determinate condizioni e quindi non possono essere considerati elementi costitutivi del sistema tonale del modo minore.

Gli accordi di *Do maggiore* e di *La minore*, che abbiamo ottenuto precedentemente, per il loro senso armonico che rispecchia quello dei rispettivi toni, sono chiamati "*accordi tonali*".

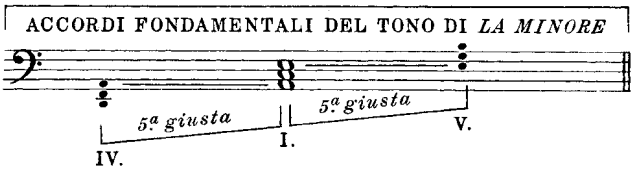
Essi acquistano maggior autorità sugli altri accordi per il fatto che rappresentano il centro di un sistema di accordi che serve di base alla tonalità.

Infatti detto sistema è costituito da *tre accordi concatenati per quinta giusta,* dei quali il più autorevole, che è l'*accordo tonale,* sta nel centro del sistema e gli altri due, che sono gli *accordi del V. e del IV. grado,* stanno ai lati rispettivamente ad una *quinta sopra* ed a una *quinta sotto* dell'accordo tonale.

Così, prendendo per punto di partenza l'*accordo tonale di Do maggiore* e concatenando questo in senso ascendente e discendente cogli accordi che si trovano rispettivamente alla distanza di una quinta sopra e di una quinta sotto, si otterranno gli *accordi principali* o *fondamentali del tono di Do maggiore.*



Prendendo invece per punto di partenza l'*accordo tonale di La minore* e concatenando questo in senso ascendente e discendente cogli accordi che si trovano rispettivamente alla distanza di una quinta sopra e di una quinta sotto, si otterranno gli *accordi principali* o *fondamentali del tono di La minore.*



La tonalità quindi, nel suo duplice modo di essere, è rappresentata da tre accordi, i quali sono maggiori o minori in relazione al modo maggiore o minore della tonalità stessa.

Così la tonalità di *modo maggiore* è rappresentata da *tre accordi maggiori,* quella di *modo minore* è rappresentata da *tre accordi minori.*

Gli accordi fondamentali del tono hanno per base il I., IV. e V. grado dei rispettivi toni.

Essi si distinguono per il loro carattere di *riposo* o di *moto.*

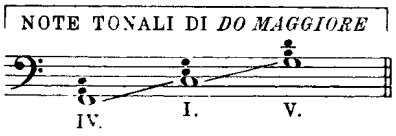
L'accordo che ha per base il I. grado e che rappresenta più degli altri accordi il senso del tono, ha *carattere di riposo.*

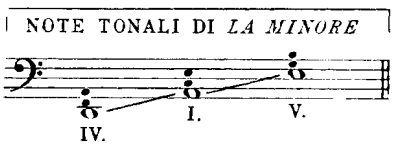
L'accordo che ha per base il V. grado e che presenta nella sua costituzione la nota sensibile, ha *carattere di moto* assai spiccato.

L'accordo che ha per base il IV. grado ha pure carattere di moto, però meno spiccato di quello del V. grado e perciò viene definito carattere di *mezzo-moto.*

Le note che rappresentano la base dei suddetti accordi sono le più importanti del tono e perciò sono chiamate *note tonali.*

Così, le note tonali di *Do maggiore* sono *Fa-Do-Sol,* quelle di *La minore Re-La-Mi.*

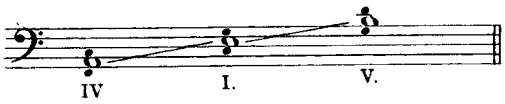




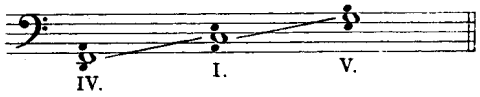
Le note mediante le quali si distingue la diversa natura degli accordi e che sono le *terze maggiori* e *minori* dei rispettivi accordi, si chiamano *note caratteristiche.*

Le note caratteristiche di *Do maggiore* quindi sono *La-Mi-Si,* quelle di *La minore Fa-Do-Sol.*

NOTE CARATTERISTICHE DI *DO MAGGIORE*



NOTE CARATTERISTICHE DI *LA MINORE*



Quanto si è detto circa i toni di *Do maggiore* e di *La minore* si applica anche in relazione agli altri toni, i quali, come sappiamo, non sono che la riproduzione esatta dei toni di *Do maggiore* e di *La minore,* fatta in posizione più alta o più bassa.

Questi toni si succedono per quinte ascendenti e discendenti dal tono di *Do maggiore* e da quello di *La minore* formando due serie distinte: quella dei *toni dei diesis* per *quinte ascendenti,* quella dei *toni dei bemolli* per *quinte discendenti.*

La serie di sette suoni di cui essi sono costituiti si ottiene, sempre procedendo in ordine di quinta giusta, allungando ed accorciando di uno o più suoni in senso ascendente e discendente quella del tono di *Do maggiore.*

Così, allungando di un suono in senso ascendente la parte superiore della serie del tono di *Do maggiore* ed accorciando di un suono la parte inferiore della serie stessa, si ottiene la serie dei suoni costituenti il tono di *Sol maggiore.*

TONO DI *SOL MAGGIORE*:		*Do*	*Sol*	*Re*	*La*	*Mi*	*Si*	*Fa*♯
	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	
TONO DI *DO MAGGIORE*:	*Fa*	*Do*	*Sol*	*Re*	*La*	*Mi*	*Si*	

Allungando invece di un suono in senso discendente la parte inferiore della serie del tono di *Do maggiore* ed accorciando di un suono la parte superiore della serie stessa si ottiene la serie dei suoni costituenti il tono di *Fa maggiore.*

TONO DI *DO MAGGIORE*:		*Fa*	*Do*	*Sol*	*Re*	*La*	*Mi*	*Si*
	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	
TONO DI *FA MAGGIORE*:	*Si*♭	*Fa*	*Do*	*Sol*	*Re*	*La*	*Mi*	

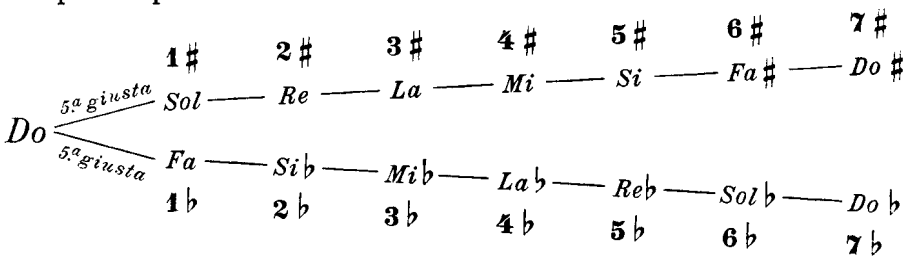
Continuando la progressione di cui sopra, cioè allungando di due o più suoni in senso ascendente la serie del tono di *Do maggiore,* si otterranno successivamente tutti i toni dei diesis.

1♯	**2**♯	**3**♯	**4**♯	**5**♯	**6**♯	**7**♯
Sol	*Re*	*La*	*Mi*	*Si*	*Fa*♯	*Do*♯

Allungando di due o più suoni in senso discendente la serie suddetta si otterranno successivamente tutti i toni dei bemolli.

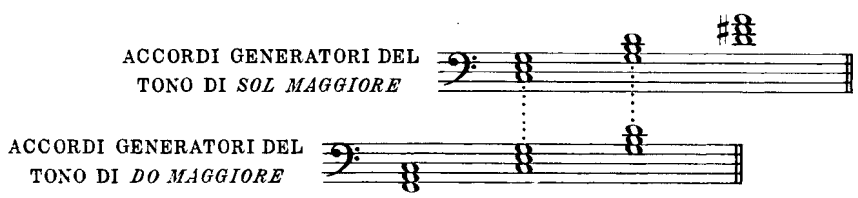
1♭	**2**♭	**3**♭	**4**♭	**5**♭	**6**♭	**7**♭
Fa	*Si*♭	*Mi*♭	*La*♭	*Re*♭	*Sol*♭	*Do*♭

Congiungendo al tono di *Do maggiore* in senso ascendente la serie dei toni dei diesis ed in senso discendente quella dei toni dei bemolli, si otterrà la progressione completa dei toni di cui può disporre l'Arte musicale.

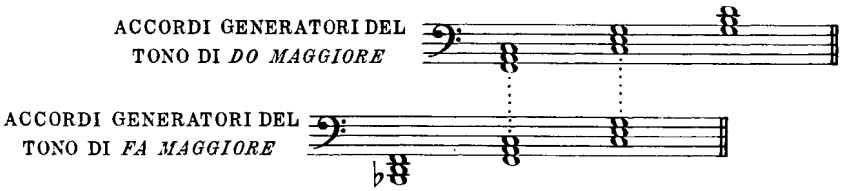


Anche gli accordi generatori dei singoli toni si ottengono per progressione di quinta giusta, concatenandoli in senso ascendente e discendente a quelli del tono di *Do maggiore.*

Così, concatenando un accordo per quinta ascendente alla serie degli accordi generatori del tono di *Do maggiore,* si otterrà la serie degli accordi generatori del tono di *Sol maggiore.*



Concatenando invece un accordo per quinta discendente alla serie degli accordi generatori del tono di *Do maggiore,* si otterrà la serie degli accordi generatori del tono di *Fa maggiore,*



e così di seguito, continuando la progressione per quinte ascendenti si otterranno successivamente gli accordi generatori di tutti gli altri toni dei diesis e per quinte discendenti quelli di tutti gli altri toni dei bemolli.

I toni sono in numero di trenta, quindici di modo maggiore e quindici di modo minore.

Essi sono in relazione più o meno diretta in ragione del numero minore o maggiore delle "*quinte*,, che intercorrono fra i toni stessi.

Più il numero delle *quinte* è alto e più i toni sono in relazione indiretta e viceversa.

Così, i toni che sono alla distanza di *una quinta* sono in relazione diretta e si chiamano *toni vicini* o *relativi;* i toni che sono invece alla distanza di *due* o *più quinte,* sono in relazione indiretta e si chiamano *toni lontani.*

I toni che sono alla distanza di *dodici quinte* e che sono quindi *lontanissimi,* possono essere messi in relazione diretta mediante l'applicazione dei *suoni omologhi.*

Si chiamano *omologhi* i suoni che allo stato fisico rappresentano due altezze diverse, la cui differenza però è di un piccolissimo intervallo e precisamente della *nona parte di un tono,* ma che nel sistema temperato, essendo stata annullata la suddetta differenza, rappresentano invece la stessa altezza.

Ad esempio, sono suoni omologhi: *Si-Do*♭, *Do*♯*-Re*♭, *Fa*♯*-Sol*♭, ecc.

Due toni i cui suoni, confrontati fra di loro, si trovano nelle condizioni di cui sopra, si hiamano *toni omologhi.*

Sono quindi toni omologhi:

il *Si maggiore* in relazione al *Do*♭ *maggiore*

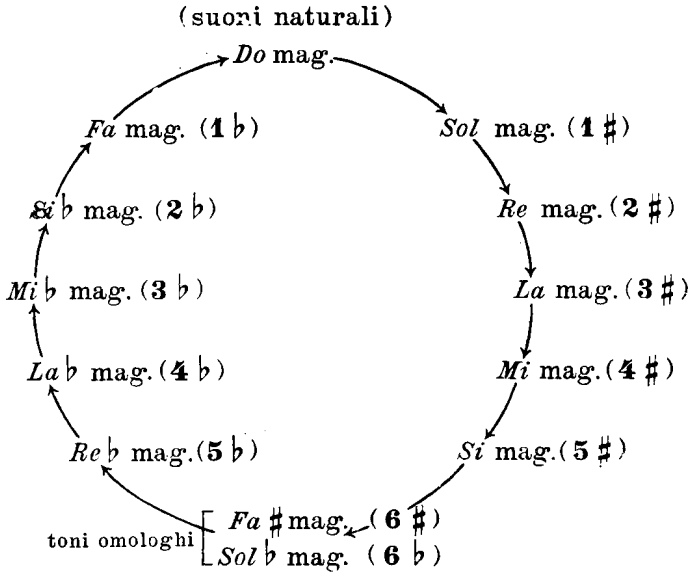
" *Fa*♯ *maggiore* " " " *Sol*♭ *maggiore*

" *Do*♯ *maggiore* " " " *Re*♭ *maggiore* ecc.

Ognuno dei suddetti toni può essere usato in sostituzione del relativo tono omologo.

Mediante questa sostituzione si ottiene il passaggio dagli estremi limiti dei toni dei diesis a quelli dei toni dei bemolli, annullando in tal modo la distanza di dodici quinte fra i toni omologhi.

L'uso dei toni omologhi poi riduce il numero dei toni a *ventiquattro,* i quali, disposti in ordine di quinte giuste, possono formare una progressione che procede a guisa di circolo e che ha per punto di partenza e d'arrivo il tono di *Do maggiore.*



La progressione dei toni concatenati per quinta giusta, come dall'esempio suesposto, chiamasi *ciclo tonale*

INTERVALLI

I suoni si distinguono per la loro diversa *altezza*.

L'*altezza* del suono è in relazione al numero più o meno alto di vibrazioni che un corpo sonoro può produrre in un determinato spazio di tempo.

Più il numero delle vibrazioni è *alto* e più il suono è *acuto*, più il numero delle vibrazioni è *basso* e più il suono è *grave*.

Fra il grado di altezza del suono grave e quello del suono acuto intercede una distanza che in termine musicale chiamasi *intervallo*.

L'*intervallo* quindi è la distanza fra due suoni di diversa altezza.

Esso può essere più o meno ampio in relazione all'altezza dei suoni di cui è costituito.

L'intervallo viene misurato attraverso i gradi della scala; il numero dei gradi che abbraccia serve di denominazione all'intervallo stesso.

Così, si denomina:

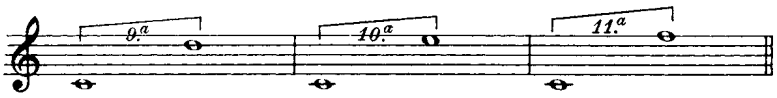
intervallo di	*seconda,*	se abbraccia	*due*	gradi	
,,	,, *terza,*	,,	,, *tre*	,,	
,,	,, *quarta,*	,,	,, *quattro*	,,	
,,	,, *quinta,*	,,	,, *cinque*	,,	
,,	,, *sesta,*	,,	,, *sei*	,,	
,,	,, *settima,*	,,	,, *sette*	,,	
,,	,, *ottava,*	,,	,, *otto*	,,	

Gli intervalli compresi nei limiti di un'ottava si chiamano *semplici*, quelli che oltrepassano detti limiti si chiamano *composti*.

Gli intervalli composti però, non vengono denominati in relazione al numero dei gradi che abbracciano, perchè ciò richiederebbe l'applicazione di un numero rilevante di denominazioni e renderebbe difficile il sistema; invece, per la loro analogia con gli intervalli semplici, ricevono la stessa denominazione di questi.

Infatti gli intervalli composti non sono che intervalli di seconda, di terza, di quarta, *ecc.*, alla distanza di una o più ottave.

Così, ad esempio, i seguenti intervalli

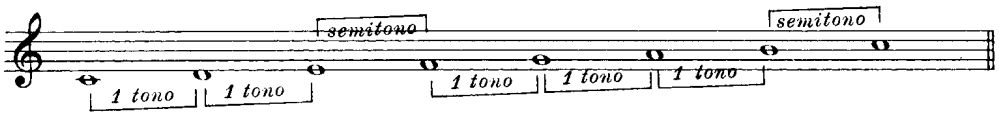


che abbracciano rispettivamente *nove, dieci, undici* gradi, non si chiamano intervalli di *nona*, di *decima*, di *undicesima*, bensì vengono denominati intervalli di *seconda*, di *terza*, di *quarta*.

Fa eccezione l'intervallo di *nona*, il quale, quando è elemento costitutivo dell'accordo omonimo e quando è ritardo dell'ottava, viene considerato intervallo semplice ed è denominato *intervallo di nona*.

I gradi della scala non sono disposti alla stessa distanza; alcuni di essi sono disposti alla distanza di *un tono*, altri alla distanza di *un semitono*.

Nella scala di modo maggiore la distanza di un semitono è fra il 3.° ed il 4.° grado e fra il 7.° e l'8.° grado, l'intervallo di un tono invece è fra tutti gli altri gradi.



Così si qualifica:

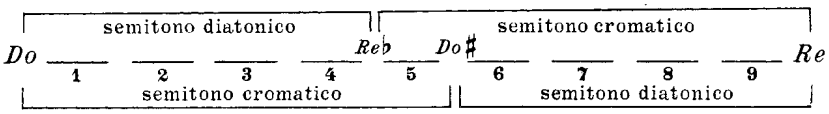
l'*intervallo di un tono*, la distanza *più grande* fra due gradi congiunti della scala,

l'*intervallo di un semitono*, la distanza *più piccola* fra due gradi congiunti della scala.

L'intervallo di *un tono* è suscettibile di essere diviso in *due semitoni*.

I semitoni però non sono della stessa ampiezza e perciò si distinguono in *semitono diatonico* e *semitono cromatico*.

Per distinguere la diversa ampiezza dei semitoni diatonico e cromatico è necessario conoscere l'esatta posizione dei suoni che rappresentano i limiti estremi dei semitoni stessi, ciò che si ottiene dividendo l'intervallo di un tono in *nove particelle* eguali, chiamate *comma*.



Dal suesposto esempio si può facilmente rilevare che il *Re♭* ed il *Do♯* non sono alla stessa altezza e che quindi, tanto rispetto al *Do* quanto rispetto al *Re*, rappresentano due distanze diverse e cioè due semitoni di diversa specie.

Così, il semitono diatonico *Do - Re♭*, rappresenta la distanza di *quattro comma*, mentre il semitono cromatico *Do - Do♯* rappresenta la distanza di *cinque comma*.

I due semitoni quindi si differenziano per la distanza di *un comma*, cioè della *nona parte* di un tono.

Si dirà quindi che il semitono diatonico è più piccolo di un comma di quello cromatico e viceversa.

La diversa altezza dei suoni *Re♭* e *Do♯* poi spiega la diversa tendenza dei suoni stessi a risolvere sul suono più vicino.

Così, il *Re♭*, che è più basso di un comma del *Do♯*, tende a risolvere discendendo al *Do*; il *Do♯*, che è più alto di un comma del *Re♭*, tende a risolvere salendo al *Re*. ★)

Le distanze di tono e di semitono diatonico e semitono cromatico sono gli elementi di cui ci serviamo per misurare e determinare la diversa ampiezza degli intervalli.

★) La differenza d'altezza del *Do♯* e del *Re♭* è soltanto nel sistema naturale dei suoni, mentre nel sistema temperato la suddetta differenza non è più, essendo stata annullata per ragioni di ordine tecnico ed i detti suoni sono collocati alla stessa altezza. Aggiungiamo subito però che tanto il *Do♯* quanto il *Re♭* vengono usati seguendo la loro diversa tendenza risolutiva.

Ogni specie d'intervallo può essere nella scala di *due forme diverse,* una più piccola dell'altra di un semitono cromatico. Si denomina *maggiore* la forma più *grande, minore* la forma più *piccola.*

Si hanno quindi *seconde maggiori* e *minori, terze maggiori* e *minori,* ecc.

Fanno eccezione a questa regola gli intervalli di **5.ª**, di **4.ª** e di **8.ª**, i quali, per il loro particolare modo di essere nella tonalità e per la perfezione della loro consonanza, non possono essere maggiori, nè minori.

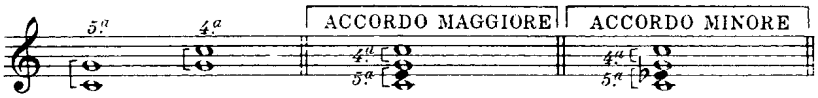
Prendiamo ad esempio l'intervallo di **5.ª**, che è elemento essenziale della tonalità.

Infatti non si può ammettere il senso della tonalità senza che il suddetto intervallo si presenti in condizioni fisse ed immutabili, tanto nell'accordo maggiore quanto in quello minore.

Per quest'unica maniera di essere nella tonalità, l'intervallo di **5.ª** non si presta ad essere maggiore, nè minore.

Nessun qualificativo sarebbe necessario in questo caso, ma per meglio caratterizzarlo si è pensato di chiamarlo *giusto.*

L'intervallo di **4.ª**, non essendo che il capovolgimento degli elementi costituenti l'intervallo di **5.ª**, si presenta negli accordi maggiore e minore nelle identiche condizioni dell'intervallo di **5.ª** e quindi come questo riceve la denominazione di *giusto.*



L'intervallo di **8.ª** viene pure denominato *giusto* per i rapporti semplici che intercorrono fra i suoni di cui è costituito, che determinano la sua consonanza perfetta e la sua immutabilità nel tono.

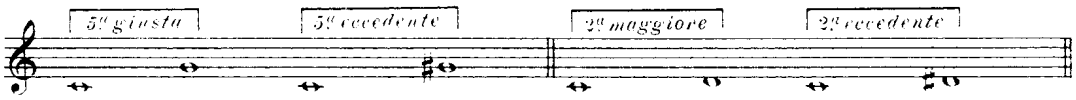
Anche l'*unisono,* pur non rappresentando intervallo, viene denominato *giusto,* per la perfetta identità dei due suoni che lo costituiscono.

Gli intervalli che si possono ottenere nella scala quindi sono i seguenti:

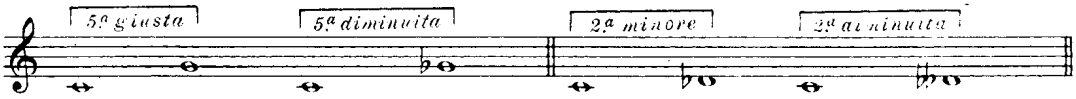
Seconde *maggiori* e *minori,*
Terze *maggiori* e *minori,*
Quarte *giuste,*
Quinte *giuste,*
Seste *maggiori* e *minori,*
Settime *maggiori* e *minori,*
Ottave *giuste.*

I suddetti intervalli possono essere *ampliati* o *rimpiccioliti* di un semitono cromatico mediante l'uso di un'alterazione. Essi vengono denominati rispettivamente *eccedenti* o *diminuiti* e differiscono dai primi per i loro rapporti extra-tonali.

Così, ampliando gli intervalli *giusti* e *maggiori* di *un semitono cromatico* diventano *eccedenti.*

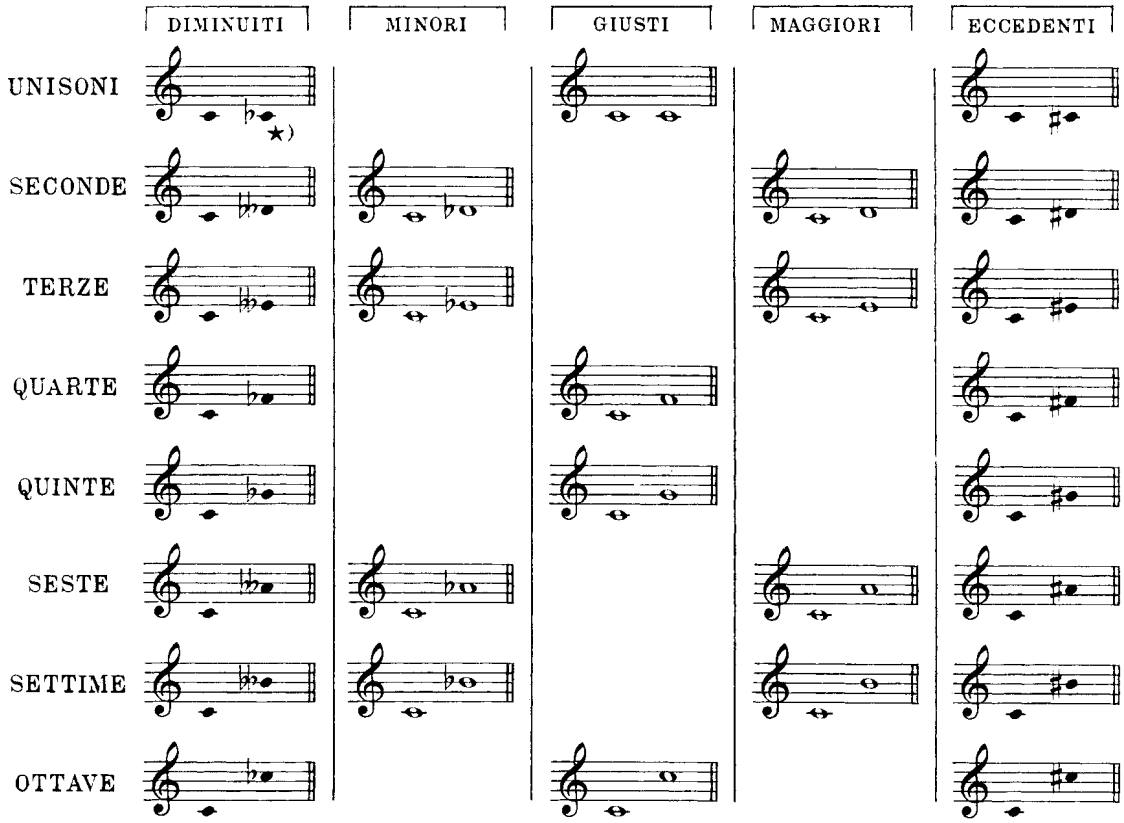


Restringendo gli intervalli *giusti* e *minori* di un *semitono cromatico* diventano *diminuiti.*



Complessivamente gli intervalli che si possono ottenere nei limiti di un'ottava sono i seguenti:

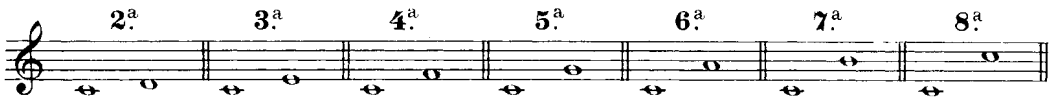
TAVOLA DEGLI INTERVALLI



Gli intervalli si distinguono in *melodici* ed *armonici,* a seconda se i suoni che li compongono sono dati *successivamente* o *simultaneamente.*

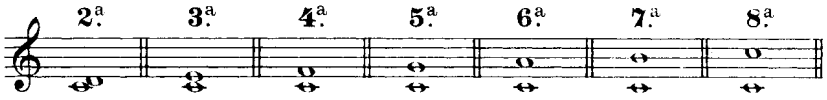
Sono *intervalli melodici* quando i suoni sono dati *successivamente.*

INTERVALLI MELODICI



Sono *intervalli armonici* quando i suoni sono dati *simultaneamente.*

INTERVALLI ARMONICI



★) L'unisono diminuito è ritenuto impraticabile per il secondo suono, che è più basso del primo.

Gli intervalli armonici poi si possono considerare sotto altri aspetti e si possono distinguere alla lor volta in *diatonici* e *cromatici* ed in *consonanti* e *dissonanti*.

Sono *diatonici* gli intervalli i cui due suoni appartengono alla stessa scala, sono *cromatici* invece gli intervalli i cui due suoni appartengono a scale diverse.

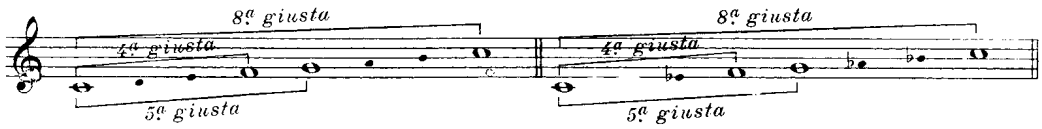
Sono *consonanti* gli intervalli che producono una sensazione gradevole come di tranquillità, di quiete.

Sono *dissonanti* invece gli intervalli che, producendo una sensazione meno gradevole, fanno sentire la loro tendenza a risolvere verso l'intervallo consonante.

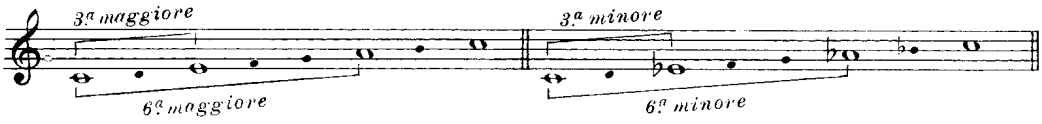
Sono consonanti gli intervalli di **4.ª**, **5.ª** e **8.ª** giuste e di **3.ª** e **6.ª** maggiori e minori.

Gli intervalli consonanti si distinguono in *perfetti* ed *imperfetti*, in relazione al loro diverso modo di essere nella scala. Essi vengono chiamati anche rispettivamente *consonanze perfette* ed *imperfette*.

Sono *consonanze perfette* la **4.ª**, la **5.ª** e l'**8.ª** giuste per il loro unico modo di essere nella scala maggiore ed in quella minore.



Sono *consonanze imperfette* la **3.ª** e la **6.ª** maggiore e minore, per la loro natura che varia in relazione al variare del modo maggiore e minore della scala.



Sono dissonanti gli intervalli di **2.ª**, **7.ª** e **9.ª** e tutti gli intervalli eccedenti e diminuiti.

A miglior chiarimento presentiamo il seguente specchietto, nel quale si possono facilmente distinguere gli intervalli consonanti da quelli dissonanti.

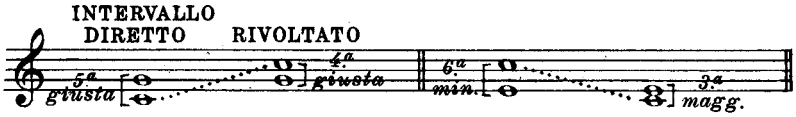
INTERVALLI CONSONANTI	INTERVALLI DISSONANTI
(consonanze perfette) **4.ª**, **5.ª** e **8.ª** giuste	**2.ª**, **7.ª** e **9.ª**
(consonanze imperfette) **3.ª** e **6.ª** maggiori e minori	e tutti gli intervalli eccedenti e diminuiti

Ogni intervallo è suscettibile di essere *rivoltato.*

Rivoltare gli intervalli è l'operazione che si ottiene portando il suono più basso dell'intervallo all'ottava superiore, oppure portando il suono più alto all'ottava inferiore.

Da questo capovolgimento di elementi deriva un intervallo diverso dal primo per ampiezza, ma eguale per proprietà armoniche.

Il primo si chiama intervallo *diretto,* l'altro intervallo *rivoltato.*



Il numero dell'intervallo diretto e quello dell'intervallo rivoltato sommati insieme, devono dare il totale di *"nove"*.

Così rivoltando:

l'intervallo	di 2.ª	si ottiene	l'intervallo	di 7.ª	(2 + 7 = 9)
"	" 3.ª "	"	"	" 6.ª	(3 + 6 = 9)
"	" 4.ª "	"	"	" 5.ª	(4 + 5 = 9)
"	" 5.ª "	"	"	" 4.ª	(5 + 4 = 9)
"	" 6.ª "	"	"	" 3.ª	(6 + 3 = 9)
"	" 7.ª "	"	"	" 2.ª	(7 + 2 = 9)
"	" 8.ª "	"	l'unisono		(8 + 1 = 9)

L'intervallo *giusto,* anche rivoltato, rimane *giusto.*

L'intervallo *maggiore* rivoltato diventa *minore,* quello *minore* rivoltato diventa *maggiore.*

L'intervallo *eccedente* rivoltato diventa *diminuito,* quello *diminuito* rivoltato diventa *eccedente.*

Le proprietà armoniche dell'intervallo diretto permangono anche in quello rivoltato.

Così, l'intervallo che è consonante allo stato diretto, è pure consonante allo stato rivoltato.

La stessa cosa dicasi se l'intervallo diretto è dissonante.

DEL MOTO DEI SUONI

MOTO RETTO - MOTO OBLIQUO - MOTO CONTRARIO

Il procedere dei suoni da un punto all'altro della scala chiamasi *moto.*

Il moto di due o più suoni combinati simultaneamente può essere *retto, obliquo* e *contrario.*

È *moto retto* se i suoni procedono ascendendo o discendendo nella stessa direzione.

È *moto obliquo* se uno dei suoni resta fermo e l'altro procede ascendendo o discendendo.

È *moto contrario* se i suoni procedono in direzione opposta l'uno all'altro.

Il moto contrario è il più interessante, il più efficace delle tre specie di moto, per il suo procedimento vario e perciò viene usato di preferenza di quello obliquo e di quello retto.

Il moto retto invece è il più monotono per l'uniformità del suo giuoco e perciò viene usato meno di frequente delle altre due specie.

Le combinazioni armoniche più semplici sono di due suoni.

Esse si chiamano anche "*bicordi*" e possono essere *consonanti* e *dissonanti.*

Le combinazioni armoniche consonanti hanno senso di riposo e possono essere date l'una dopo l'altra per grado congiunto e disgiunto e con qualunque specie di moto.

Le combinazioni armoniche dissonanti invece hanno senso di moto, per il quale sono spinte verso un punto di riposo e non possono essere date se non sono opportunamente *preparate* e *risolte.*

La *preparazione della dissonanza* è il procedimento mediante il quale si rende meno aspro il senso della dissonanza stessa.★) Essa si ottiene col dare in *consonanza*, nella combinazione che precede quella dissonante, lo stesso suono che nella combinazione successiva è *dissonante*.

La dissonanza di 7.ª viene preparata mediante la nota superiore, quella di 2.ª invece mediante la nota inferiore.

La *risoluzione della dissonanza* rappresenta il passaggio dallo stato di moto a quello di riposo. Essa si ottiene facendo scendere la dissonanza stessa di un grado congiunto su di un suono che sia in consonanza.

La dissonanza quindi, per legge fondamentale, non può essere data se non *preceduta* e *seguita* dalla *consonanza*.

I suoni costituenti le combinazioni armoniche vengono disposti in *linea verticale* dal *basso all'alto* e vengono concatenati in *linea orizzontale* da *sinistra a destra*.

I suoni così disposti procedono di pari passo integrandosi a vicenda, formando ciò che si chiama "*successione armonica*" o "*discorso armonico*".

Ogni suono delle combinazioni armoniche rappresenta una parte delle combinazioni stesse, perciò queste sono dette a *due* o *più parti* in relazione alla quantità di suoni di cui sono costituite.

Per congiungere due o più combinazioni armoniche è necessario governare il moto delle parti, tanto successivamente quanto simultaneamente, secondo le seguenti norme.

1.° Le parti devono procedere possibilmente per gradi congiunti, allo scopo di ottenere una linea melodica piana e semplice.

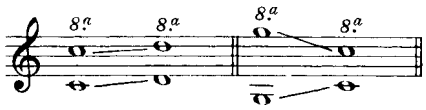
Ciò non toglie che esse possano procedere anche per intervalli di 3.ª e di 4.ª e raramente per intervalli di 5.ª e di 6.ª

2.° Esse però devono *evitare* i procedimenti per intervalli di 7.ª e quelli per intervalli *eccedenti* e *diminuiti*, perchè di difficile intonazione e perchè rendono dura ed angolosa la linea melodica.

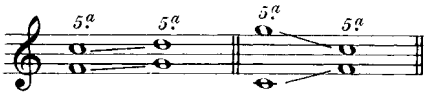
Fa eccezione a questa regola l'intervallo di 5.ª diminuita, il quale, per il suo carattere meno duro di quello degli intervalli suddetti, è ammesso soltanto in linea discendente.

★) Nei capitoli successivi vedremo come qualche dissonanza possa essere data anche senza preparazione.

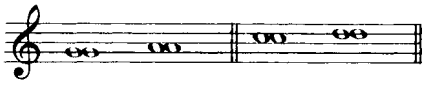
3.° Le parti, nel loro procedere simultaneo, devono *evitare* la successione di *due* o *più ottave,* tanto per *moto retto,* quanto per *moto contrario,*



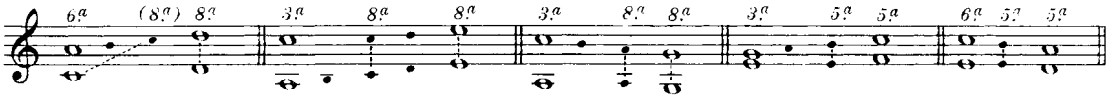
devono *evitare* la successione di *due* o *più quinte,* per *moto retto* e per *moto contrario,*



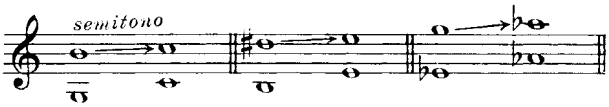
e devono *evitare* anche la successione di *due* o *più unisoni.*★)



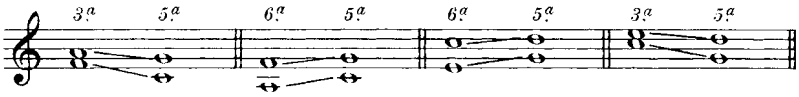
4.° Le parti inoltre devono *evitare* le *ottave* e le *quinte* ottenute per *moto retto* e che si chiamano *nascoste.*



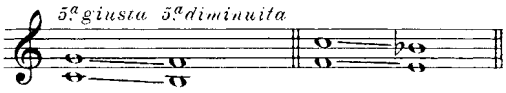
Le *ottave nascoste* però sono *ammesse* quando la parte superiore procede salendo di un *semitono,*



e le *quinte nascoste* sono *ammesse* quando sono date sulla tonica e sulla dominante.



5.° Sono *ammesse* anche *due quinte* di seguito delle quali la *seconda* è *diminuita.*



★) Le *ottave* di seguito sono vietate per il senso di vuoto che recano nella successione armonica, le *quinte* invece sono vietate, perchè danno il senso di tonalità diverse, non collegate dal procedimento regolare della modulazione.

ESERCIZI SUGLI INTERVALLI CONSONANTI

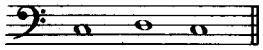
Gli esercizi ai quali l'allievo deve dedicare le sue prime cure e che per la loro natura si possono chiamare *"esercizi preliminari dell'armonia,,* riguardano l'applicazione degli intervalli consonanti.

Essi consistono nel sovrapporre alle note del basso una serie di altrettante note che con quelle siano in consonanza e nel congiungere le diverse combinazioni ottenute mediante le diverse specie di moto.

A questo scopo abbiamo preparato le piccole *serie di note* che offriamo qui sotto e delle quali l'allievo dovrà giovarsi come base degli intervalli consonanti che su di esse dovrà ottenere.

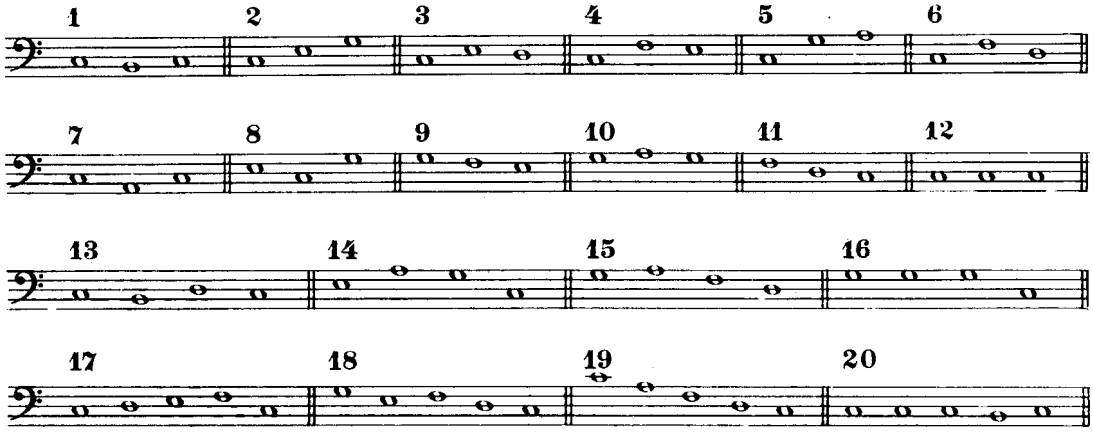
Aggiungiamo che sulla stessa serie di note l'esercizio dovrà essere ripetuto, variando di volta in volta gli intervalli.

A miglior dimostrazione di quanto abbiamo detto presentiamo il seguente esempio:
Se prendiamo per base la seguente serie di note,



gli intervalli consonanti che su di essa si possono ottenere sono i seguenti:

ESERCIZI PER L'APPLICAZIONE DEGLI INTERVALLI CONSONANTI



ACCORDO MAGGIORE - ACCORDO MINORE
LORO APPLICAZIONE NELLA TONALITÀ

Chiamasi "*accordo*" la combinazione simultanea di *tre* o *più suoni* in diretta relazione fra di loro.

Le combinazioni simultanee di due suoni, anche se consonanti, non ricevono propriamente la denominazione "*accordi*" per il loro significato armonico, che, in relazione alla tonalità, è vago ed incompleto.

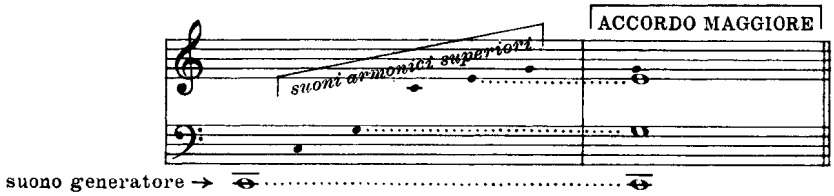
Soltanto le combinazioni di tre o più suoni hanno una fisionomia tonale propria, inconfondibile, ed a queste soltanto viene applicata convenzionalmente la denominazione "*accordi*".

Gli accordi fondamentali dell'armonia sono l'*accordo maggiore* e l'*accordo minore*.

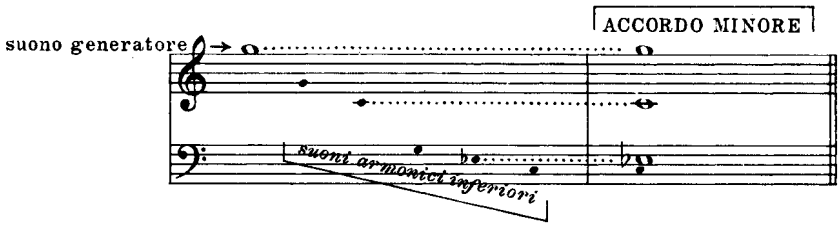
Essi rappresentano la tonalità nel suo duplice aspetto modale; il primo rappresenta il *modo maggiore*, l'altro il *modo minore*.

Tanto l'accordo maggiore quanto l'accordo minore trovano la loro spiegazione nel fenomeno acustico dei suoni armonici e precisamente l'*accordo maggiore* nel fenomeno dei *suoni armonici superiori*, quello *minore* nel fenomeno dei *suoni armonici inferiori*.

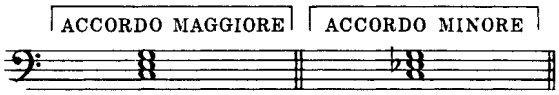
L'accordo maggiore si ottiene congiungendo il *suono generatore* della serie degli armonici superiori, al *terzo* ed al *quinto suono* della serie stessa. ★)



L'accordo minore si ottiene congiungendo il *suono generatore* della serie dei suoni armonici inferiori, al *terzo* ed al *quinto suono* della serie stessa. ★★)



Avvicinando il più possibile i suoni si possono ridurre gli accordi alla seguente forma,



che è più semplice e più facilmente decifrabile di quella precedente.

★) Nella costituzione dell'accordo, per ragioni ovvie, vengono omessi i suoni raddoppiati.

★★) La derivazione degli accordi maggiore e minore dal fenomeno dei suoni armonici, teoria enunciata dal grande teorico Zarlino, (1517 - 1590) è presentata unicamente a dimostrare che i principi fondamentali dell'armonia, per essere insiti in un fenomeno naturale, sono immutabili nel tempo.

Si è adottato il criterio di costruire l'accordo maggiore e l'accordo minore prendendo per base la stessa nota grave e di disporre i suoni dal basso all'alto, per facilitare all'orecchio il còmpito di distinguere la diversa natura degli accordi.

Noi sappiamo infatti che l'orecchio, per virtù naturale, distingue la nota che serve di base ai suddetti accordi per il suo particolare senso di riposo e sappiamo che la percepisce facilmente nel punto più basso degli accordi stessi; sappiamo inoltre che analizza più facilmente gli intervalli se li misura dal basso all'alto che non in senso contrario.

È ovvio supporre quindi che l'orecchio si troverà in condizioni di poter distinguere meglio la diversa costituzione degli accordi, se ha un sol punto di riferimento sul quale misurare le distanze fra gli elementi costituenti gli accordi stessi.

Ed è appunto per assecondare l'orecchio nell'uso delle sue facoltà percettive, facoltà che sono di prezioso ausilio nello studio dell'armonia, che si è ritenuto opportuno di costruire gli accordi seguendo il criterio summenzionato.

Se analizziamo gli accordi maggiore e minore si ottiene quanto segue:

L'accordo maggiore è composto di *tre note,* delle quali la più bassa è la *nota fondamentale* e le altre due sono, rispetto a questa, una *terza maggiore* ed una *quinta giusta.*

L'accordo minore è composto di *tre note,* delle quali la più bassa è la *nota fondamentale* e le altre due sono, rispetto a questa, una *terza minore* ed una *quinta giusta.*

I due accordi hanno quindi in comune la nota fondamentale e la quinta giusta, differiscono invece per la terza, che è maggiore nell'uno e minore nell'altro.

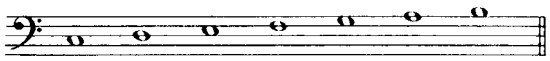
La *terza* è quindi l'intervallo che caratterizza l'accordo e perciò si chiama *nota caratteristica.*

L'accordo con *terza maggiore* ha carattere sereno, allegro; quello con *terza minore* ha carattere triste ed oscuro.

Entrambi gli accordi sono *consonanti* ed hanno *senso di riposo.*

Applicando ora i suddetti accordi alla scala maggiore ed a quella minore, potremo rilevare quali e quanti di essi si possono usare e su quali gradi vengono collocati.

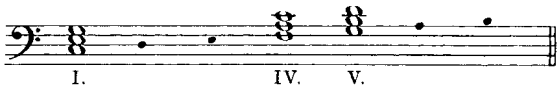
Prendiamo per primo esempio la scala di modo maggiore.



Ogni grado della scala può essere nota fondamentale dell'accordo.

Se su ciascun grado sovrapponiamo due suoni, uno alla distanza di *terza* e l'altro alla distanza di *quinta,* noi otteniamo una serie di accordi, dei quali

tre accordi sono *maggiori* ed hanno per nota fondamentale il I., il IV. ed il V. grado,



tre accordi sono *minori* ed hanno per nota fondamentale il II., il III. ed il VI. grado,

ed *un accordo,* che è posto sul VII. grado e che per essere mancante della quinta giusta non può essere maggiore, nè minore.

Quest'accordo infatti è formato dalla *nota sensibile,* che serve di base all'accordo stesso, da una *terza minore* e da una *quinta diminuita:* esso non offre quindi gli elementi per essere definito maggiore, nè minore.

A rigor di termini non dovrebbe ricevere nemmeno la denominazione *"accordo,,* per la presenza della quinta diminuita che lo rende *dissonante.*

Tuttavia per meglio distinguerlo si è creduto opportuno di seguire l'antica consuetudine scolastica di denominare *"accordi,,* tanto le combinazioni consonanti quanto quelle dissonanti e in relazione all'intervallo di quinta diminuita che è fra i suoi suoni estremi, si è convenuto di chiamarlo *accordo di quinta diminuita.*

Diciamo subito che l'accordo di quinta diminuita non è un'entità armonica a sè, bensì è un derivato dell'accordo di settima di dominante, del quale rappresenta i tre suoni più acuti.

Esso rispecchia le proprietà di quest'accordo, del quale segue le leggi. Ha quindi tendenza spiccata al moto ed ha per nota fondamentale non il VII. grado, sul quale trova occasionalmente la sua base, bensì la dominante del tono.

Per queste ragioni l'accordo di *quinta diminuita* non può essere incluso nel numero degli accordi consonanti che formano il sistema armonico tonale e viene invece collocato insieme agli accordi dissonanti e precisamente accanto a quello di *settima di dominante* dal quale deriva.

Perciò non riteniamo opportuno occuparci ora dell'accordo di quinta diminuita e per quanto riguarda la teoria e l'applicazione di detto accordo rimandiamo lo studioso al capitolo *"Accordo di settima di dominante senza la nota fondamentale,,* a *pag.* 84 nel quale l'accordo suddetto è fatto oggetto di particolare rilievo.

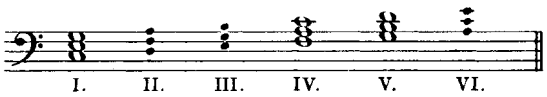
Aggiungiamo che il VII. grado, non offrendo la possibilità di un accordo con la quinta giusta, non può essere fondamentale dell'accordo e quindi viene escluso dal sistema armonico tonale.★)

Riepilogando diremo che gli accordi maggiori e minori che si possono ottenere dalla scala maggiore sono in numero di *sei;*

tre accordi sono maggiori ed hanno per nota fondamentale il I., il IV. ed il V. grado;

tre accordi sono minori ed hanno per nota fondamentale il II., il III. ed il VI. grado;

ACCORDI DELLA SCALA MAGGIORE



Gli accordi vengono denominati per il grado della scala che corrisponde alla loro nota fondamentale.

Il numero del grado serve di denominazione all'accordo stesso.

Così, si denomina accordo del I. grado, del II. grado, del III. grado, *ecc.* se la nota fondamentale dei suddetti accordi è rispettivamente il I., il II., il III. grado *ecc.* della scala.

Gli accordi vengono indicati simbolicamente mediante i seguenti numeri romani:

I. II. III. IV. V. VI.

ciascuno dei quali rappresenta il *grado della scala* sul quale viene costruito l'accordo.

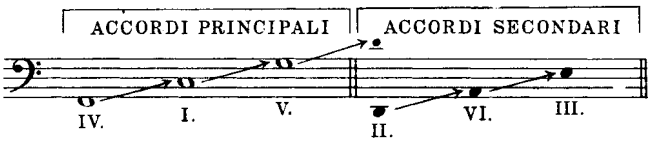
I suddetti numeri vengono posti sotto la nota del basso a significare l'intera costituzione dell'accordo.★★)

Così, nel tono di *Do maggiore,* il numero I. significherà l'accordo costituito dalle note *Do - Mi - Sol,* il numero II. significherà l'accordo costituito dalle note *Re - Fa - La,* ecc.

Gli accordi del I., IV. e V. grado, per essere costruiti sui gradi più importanti della scala e per essere di carattere uguale a quello della scala stessa, si chiamano *principali.*

Gli accordi del II., III. e VI. grado, per essere costruiti sui gradi meno importanti della scala e per essere di carattere diverso di quello della scala stessa, si chiamano *secondari.*

Gli accordi *principali* e *secondari* concatenati fra di loro per quinte giuste formano quel tutto organico che si chiama *"sistema armonico consonante"*.



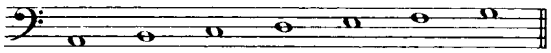
La *scala di modo minore* è più varia, più artificiosa di quella del modo maggiore, per le alterazioni del VI. e VII. grado.

Essa può essere di tre forme: *naturale, armonica* e *melodica,* ciascuna delle quali offre una serie propria di accordi.

★) Il VII. grado, come diremo più avanti, viene ammesso nel sistema armonico come nota fondamentale soltanto nelle progressioni tonali.

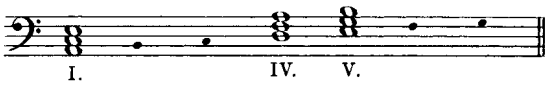
★★) Il numero romano VII. non viene indicato nella serie, perchè non rappresenta la nota fondamentale dell'accordo. Esso viene usato eccezionalmente soltanto nelle progressioni tonali.

La scala minore *naturale*, come sappiamo, è formata dagli stessi suoni della scala maggiore.



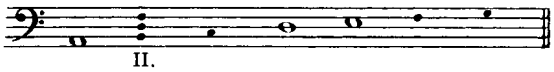
Essa offre una serie di *sette accordi*, dei quali *tre* sono *minori*, *tre* sono *maggiori* ed *un accordo* è di *quinta diminuita*.

Gli *accordi minori* hanno per nota fondamentale il I., il IV. ed il V. grado.



Gli *accordi maggiori* hanno per nota fondamentale il III., il VI. ed il VII. grado.

L'*accordo di quinta diminuita* ha per base il II. grado.



Gli accordi del I., IV. e V. grado per essere i più importanti del tono, sono chiamati *accordi principali;* gli accordi del III., VI. e VII. grado per la ragione opposta, sono chiamati *accordi secondari*. L'accordo di *quinta diminuita,* per essere dissonante, viene escluso dal sistema armonico consonante del modo minore. ★)

La scala minore naturale, pure possedendo tutte le caratteristiche del modo minore, non è integralmente accettata per la posizione del VII. grado, che dà alla scala un senso vago, come di cosa incompiuta, non rispondente al nostro modo di sentire.

Per la stessa ragione non è integralmente accettata la serie degli accordi che deriva dalla scala stessa.

Il sistema armonico consonante del modo minore è costituito come quello del modo maggiore dalla successione degli accordi principali e secondari del modo minore stesso concatenati per quinte giuste.

Osservato nelle sue linee schematiche, il sistema del modo minore appare identico a quello del modo maggiore,

SISTEMA ARMONICO CONSONANTE

invece differisce sostanzialmente da questo per la funzione tonale degli accordi totalmente diversa di quella del modo maggiore.

Infatti gli accordi *principali* del modo maggiore diventano *secondari* nel modo minore e quelli *secondari* diventano *principali*.

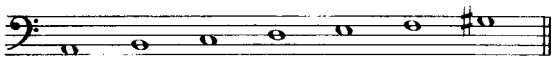
La diversa funzione tonale degli accordi spiega il diverso carattere dei due modi.

E.R. 2225

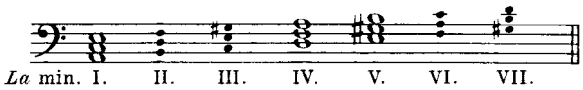
Per assecondare le esigenze di questo nostro modo di sentire, abbiamo voluto che il VII. grado della scala naturale fosse piu vicino alla tonica, perchè essendo da questa attratto, potesse quindi produrre sulla scala un senso più cadenzato, più completo.

In altre parole il nostro temperamento musicale ha voluto introdurre nella scala minore la *nota sensibile,* ammettendo questa come elemento indispensabile ad ogni scala.

La scala minore colla *nota sensibile* quindi assume un nuovo aspetto. Essa si chiama *armonica* e presenta i suoni disposti nel seguente ordine:

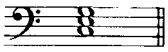


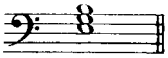
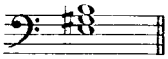
La scala minore *armonica* offre la seguente serie di accordi,

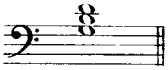
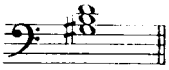


la quale differisce da quella ottenuta dalla scala naturale per gli accordi del III., V. e VII. grado, che presentano nella loro costituzione la nota sensibile.

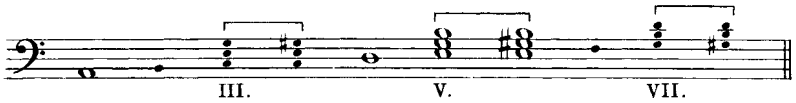
Infatti confrontando gli accordi del III., V. e VII. grado della scala minore naturale con gli accordi degli stessi gradi della scala minore armonica, noi possiamo rilevare che

l'accordo del III. grado
- della scala minore naturale è *maggiore* 
- della scala minore armonica è di 5ª *eccedente*

l'accordo del V. grado
- della scala minore naturale è *minore* 
- della scala minore armonica è *maggiore* 

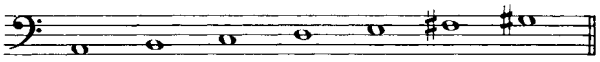
l'accordo del VII. grado
- della scala minore naturale è *maggiore* 
- della scala minore armonica è di 5ª *diminuita* 

il III., V. e VII. grado della scala minore hanno quindi la possibilità di due vesti armoniche, cioè possono essere armonizzati con due accordi di natura diversa, uno con la nota sensibile e l'altro senza.

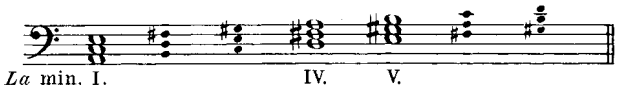


Aggiungiamo che dei due tipi di accordi che si possono applicare sul III., V. e VII. grado, quello colla nota sensibile ha carattere di moto più spiccato di quello dello stesso accordo senza la nota sensibile.

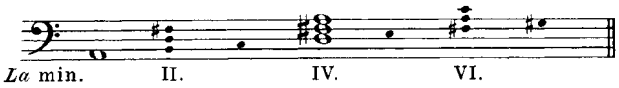
Abbiamo infine la scala minore *melodica,* che è la più artificiosa delle scale minori, per il VI. e VII. grado alterati che modificano completamente il senso di due note caratteristiche della scala minore stessa.



Questa scala offre la seguente serie di accordi che, per i suoni alterati di cui è costituita, è la meno propria al modo minore.



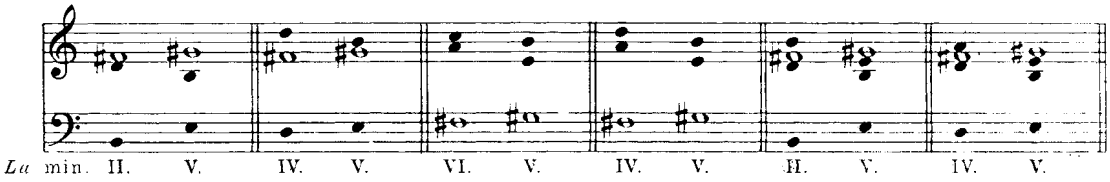
Questa serie differisce da quelle precedenti per gli accordi del II., IV. e VI. grado che presentano nella loro costituzione il VI. grado alterato.



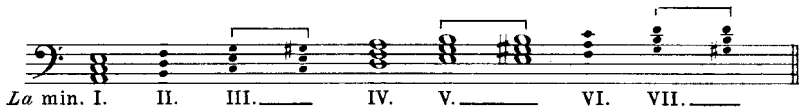
Diciamo subito che i suddetti accordi non possono essere considerati elementi veri e propri del modo minore, per il senso armonico del VI. grado alterato che li rende estranei al modo minore stesso.

Perciò gli accordi del II., IV. e VI. grado della scala melodica vengono considerati accordi eccezionali, da usarsi soltanto in casi particolari e precisamente quando le parti in linea diretta od indiretta procedono dal VI. al VII. grado alterati.-Ne presentiamo qualche esempio.

APPLICAZIONE DEGLI ACCORDI
DEL II., IV. e VI. GRADO DELLA SCALA MELODICA



Riepilogando quindi diremo che gli accordi del modo minore normalmente usati sono soltanto quelli ottenuti dalle scale minori *naturale* ed *armonica*.



Come è facile rilevare, il modo minore offre una maggior varietà di accordi del modo maggiore, ma presenta anche, in relazione a questo, maggiori difficoltà di applicazione per il VI. e VII. grado alterati, i quali, essendo elementi estranei al modo minore, modificano i rapporti di quinta giusta fra gli accordi, turbandone l'equilibrio armonico.

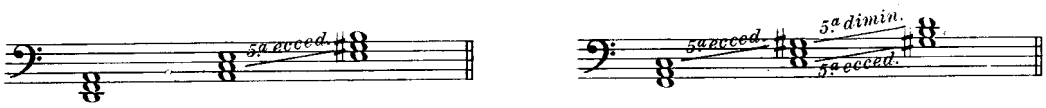
Infatti se osserviamo il sistema del modo minore ottenuto mediante gli accordi delle diverse scale, possiamo rilevare che soltanto quello della scala naturale può dirsi veramente "*armonico*" perchè costituito da accordi concatenati per *quinte giuste*.

SISTEMA ARMONICO DEL MODO MINORE

ACCORDI DELLA SCALA MINORE NATURALE

mentre quello ottenuto cogli accordi delle scale armonica e melodica deve essere considerato difettoso, perchè costituito da elementi concatenati per *quinte giuste*, per *quinta diminuita* e per *quinta eccedente*.

ACCORDI DELLA SCALA MINORE ARMONICA



ACCORDI DELLA SCALA MINORE MELODICA

Aggiungiamo infine che il VI. e VII. grado alterati, a contatto cogli altri gradi della scala, formano rapporti di *seconda eccedente* e di *settima diminuita* (VI. e VII. grado della scala armonica) di *quarta eccedente* e di *quinta diminuita* (III. e VI. grado della scala melodica e IV. e VII. grado della scala armonica) e di *quinta* e di *quarta diminuita* (III. e VII. grado della scala armonica) rapporti che per la loro durezza devono essere evitati nella successione melodica.

COSTRUZIONE E CONGIUNZIONE DEGLI ACCORDI

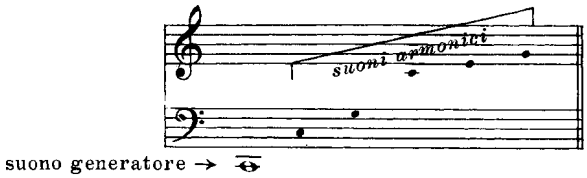
La costruzione degli accordi è l'operazione di disporre a determinate altezze i suoni che compongono gli accordi stessi.

Essa è un ramo dell'insegnamento che riguarda da vicino più la tecnica che la teoria dell'armonia, ma che pure presenta particolare importanza per il problema della sonorità che vi è connesso.

Infatti si può affermare, senza tema di errare, che la sonorità più o meno piena, più o meno dolce che si può ottenere dall'accordo, è in relazione alla più o meno felice costruzione dell'accordo stesso.

Per ottenere una buona costruzione dell'accordo è necessario saper disporre i suoni a determinate altezze ed a determinate distanze ed inoltre bisogna saper quali suoni si devono raddoppiare e quali eventualmente si possono omettere.

Le norme fondamentali che all'uopo si devono osservare, sono desunte dalla disposizione dei suoni armonici.



Tali norme si possono riassumere nei seguenti termini:

1°. Disporre le note dell'accordo ad intervalli più lati nel grave che nell'acuto.

2°. Raddoppiare ★) di preferenza le note che nella serie dei suoni armonici sono ripetute più volte, quindi anzitutto la *nota fondamentale,* perchè vi è ripetuta due volte, poi la *quinta,* perchè vi è ripetuta una volta.

3°. Evitare di raddoppiare la *terza,* specialmente quando questa trovasi già al basso dell'accordo, ed evitare pure di disporre la *terza* stessa fra la *nota fondamentale* e la *quinta,* quando queste note sono nella regione grave dei suoni.

È ovvio che le suddette norme si devono applicare in relazione alle possibilità offerte dal diverso atteggiamento delle parti rispetto alla successione armonica.

Gli accordi vengono costruiti normalmente a *quattro parti,* le quali possono essere rappresentate da *quattro voci,* da *quattro strumenti* o da *quattro suoni* dello stesso strumento.

Il criterio di costruire gli accordi a quattro parti è stato adottato per poter adoperare tanto gli accordi di tre suoni, quanto quelli di quattro e di cinque suoni.

★) *Raddoppiare la nota* significa disporre due o più note della stessa denominazione all'*unisono* od alla distanza di *una* o *più ottave.*

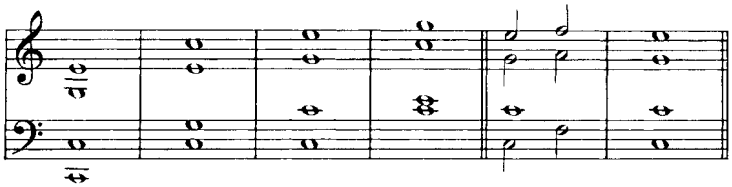
È superfluo dire che per costruire gli accordi di tre suoni bisognerà raddoppiare uno dei suoni componenti gli accordi stessi, che per costruire gli accordi di quattro suoni non si dovrà raddoppiare, nè escludere alcun suono ed infine per costruire gli accordi di cinque suoni sarà necessario escludere uno dei suoni stessi, scegliendo naturalmente il meno importante.

Aggiungiamo subito che il suono che si può escludere dall'accordo, senza che questo riesca incompleto, o abbia senso di vuoto, è la *quinta*.

Gli accordi possono essere costruiti a *parti late* ed a *parti strette*.

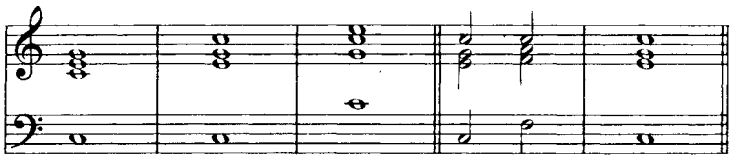
Negli accordi a *parti late* i suoni sono disposti ad intervalli quasi sempre equidistanti, però non eccedenti i limiti di ottava.

ACCORDI A PARTI LATE



Negli accordi a *parti strette* invece i suoni sono disposti divisi in due gruppi e cioè un suono viene collocato al basso e gli altri tre vengono disposti riuniti nella parte alta in un complesso i cui limiti non devono oltrepassare l'intervallo di ottava.

ACCORDI A PARTI STRETTE



Gli accordi a *parti late* danno una sonorità più piena di quella degli accordi a *parti strette* ed offrono inoltre spazio sufficiente in cui far muovere liberamente le parti. Gli accordi a *parti late* quindi dovrebbero essere usati di preferenza per gli esercizi di armonia.

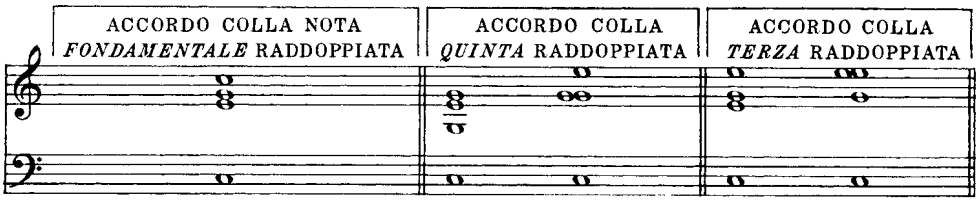
Invece, per le difficoltà di costruzione che essi offrono, specialmente a chi si inizia nello studio dell'armonia, si ritiene più opportuno usare in loro vece gli accordi a *parti strette*, i quali, benchè non presentino i requisiti degli accordi a *parti late*, pure sono più facili di questi ad essere decifrati e costruiti.

Per queste ragioni abbiamo voluto che gli esercizi della presente opera fossero dettati per essere realizzati di preferenza a *parti strette*.

Gli accordi a *parti strette* si scrivono di solito per Pianoforte, disponendo la nota più grave al basso e le altre tre note riunite nella parte acuta, in posizione non troppo lontana dalla nota del basso.

Le note che in essi si devono raddoppiare sono:

normalmente la nota fondamentale, qualche volta la quinta e raramente la terza.

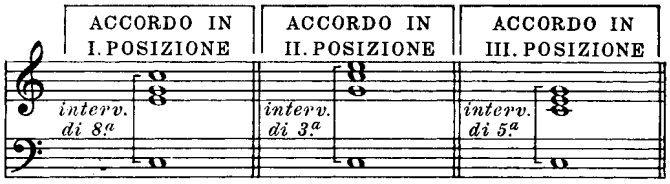


L'accordo a parti strette può essere in *tre posizioni* diverse, ognuna delle quali si distingue per l'intervallo fra le parti estreme. Così,

l'accordo è in *prima posizione,* se presenta fra le note estreme l'intervallo di *ottava;*

l'accordo è in *seconda posizione,* se presenta fra le note estreme l'intervallo di *terza;*

l'accordo è in *terza posizione,* se presenta fra le note estreme l'intervallo di *quinta.*



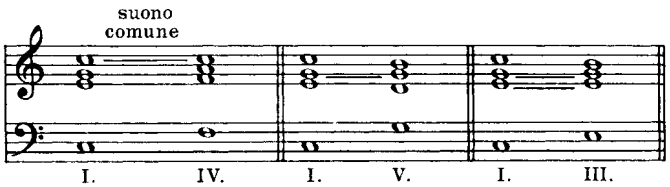
La *prima* e la *seconda posizione* sono da usarsi di preferenza alla *terza posizione,* per la migliore cantabilità offerta dalla nota più alta dell'accordo e per la possibilità di ottenere una linea melodica più varia.

La *congiunzione degli accordi* è l'operazione di collegare le singole parti dell'accordo con quelle corrispondenti dell'accordo successivo, in modo che ne derivi, per ciascuna di esse, una linea melodica propria ed indipendente.

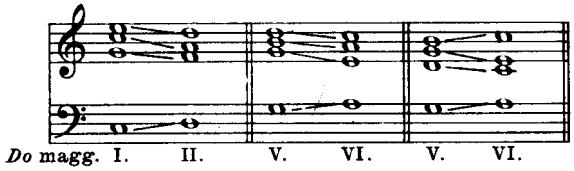
La norma che all'uopo si deve osservare è la seguente:

tener fermo il suono comune ai due accordi.

Così, per congiungere due accordi, è necessario far tenere il suono comune alla stessa parte e far procedere le altre parti possibilmente per gradi congiunti.



Nel caso in cui fra gli accordi *non vi fossero suoni comuni,* la congiunzione si ottiene facendo procedere le parti superiori per *moto contrario* a quello del basso.

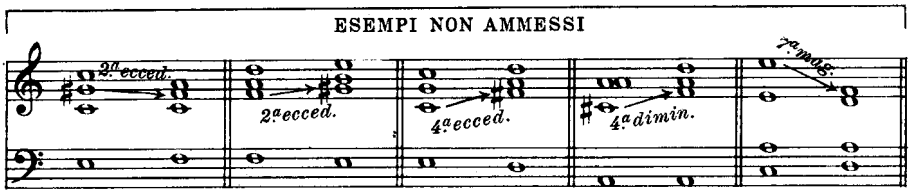


Tale procedimento si applica specialmente alle parti che rappresentano gli intervalli di 5ª e di 8ª, allo scopo di evitare successioni di *quinte* e di *ottave* che, come sappiamo, sono proibite.

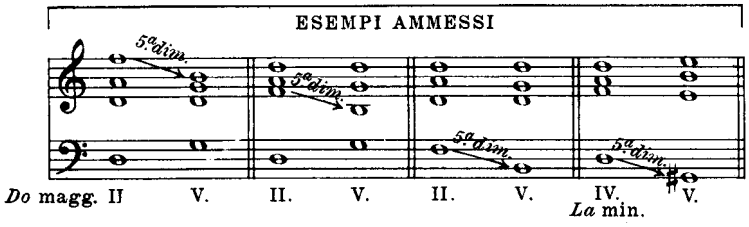
Qui riteniamo opportuno richiamare alla mente le norme dettate precedentemente circa il moto delle parti.

1º Far procedere le parti possibilmente per gradi congiunti. Si possono far procedere anche per gradi disgiunti, cercando però di usare raramente quelli ampi, come la 5ª e la 6ª.

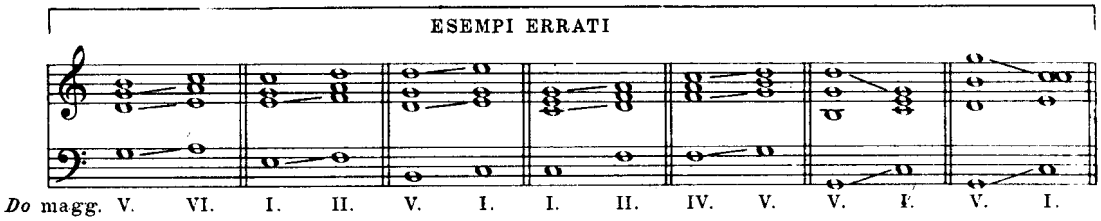
2º Evitare in modo assoluto i moti per *intervalli* di 7ª e per *intervalli eccedenti* e *diminuiti,* perchè di difficile intonazione e perchè rendono angolosa la linea melodica.



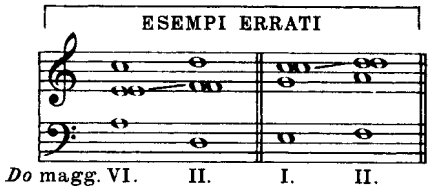
Fa eccezione l'intervallo di 5ª *diminuita,* il quale, per il senso meno aspro di quello degli altri intervalli dissonanti, può essere usato in senso discendente.



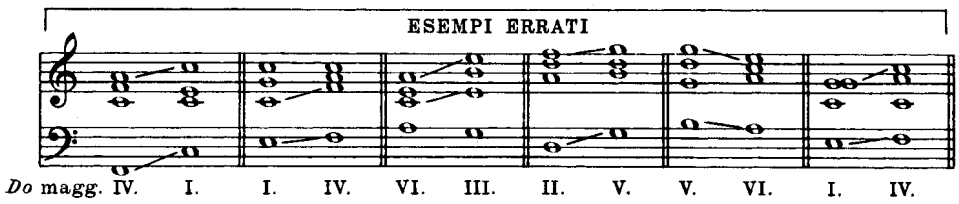
3º *Evitare* le successioni di *due* o *più ottave* e di *due* o *più quinte* per *moto retto* e per *moto contrario.*



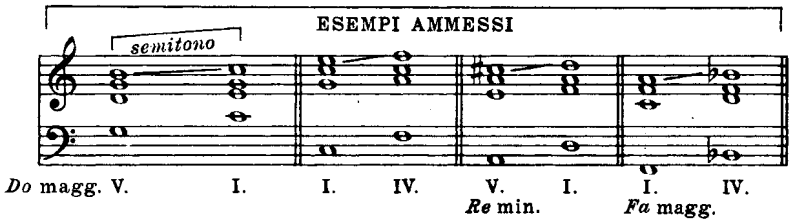
4.° *Evitare* anche la successione di *due* o *più unisoni.*



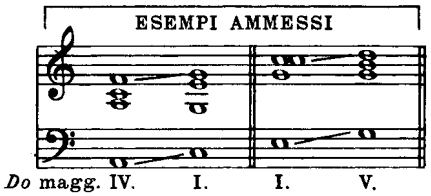
5.° *Evitare* pure le *ottave* e le *quinte nascoste.*



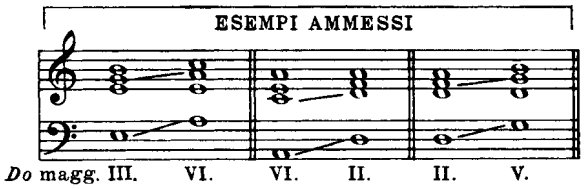
Sono *permesse* le *ottave nascoste* quando la *parte superiore* procede per *semitono,*



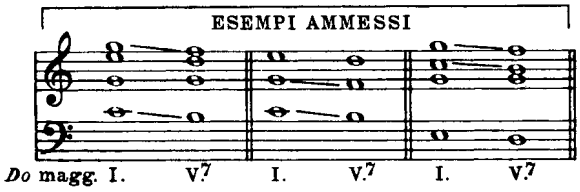
sono pure *permesse* le *quinte nascoste* date sulla *tonica* e sulla *dominante,*



sono *permesse* anche le *ottave nascoste* fra il basso ed una delle parti interne, quando queste procedono per intervallo di *un tono.*



6.° Sono *ammesse* inoltre *due quinte* di seguito, di cui la seconda è *diminuita.*



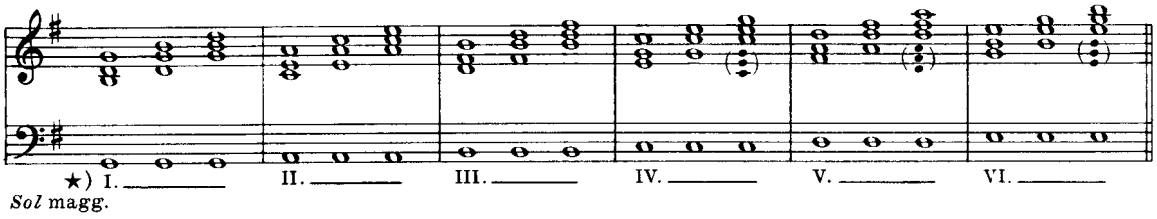
Non è ammesso il caso contrario, cioè la successione di *due quinte,* delle quali la prima è *diminuita.*

ESERCIZI SULLA COSTRUZIONE DEGLI ACCORDI

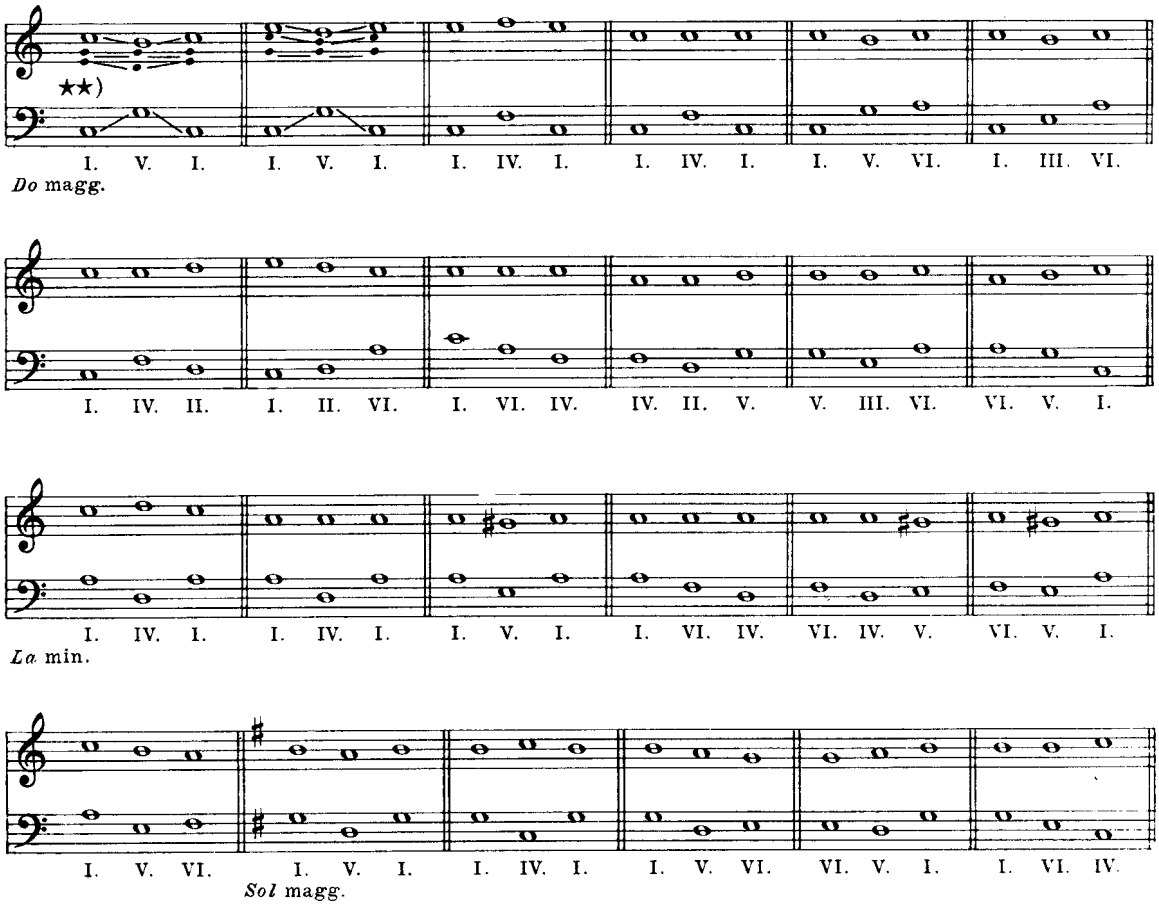
L'allievo, dopo d'aver presa conoscenza delle norme precedentemente esposte, si eserciterà a costruire ed a congiungere gli accordi, allo scopo di ottenere una relativa sicurezza nell'applicarli negli esercizi di armonizzazione.

All'uopo potrà giovarsi dei seguenti esercizi:

1° Costruire i diversi accordi della scala nelle tre posizioni ed in diversi toni, così come insegna il seguente esempio:



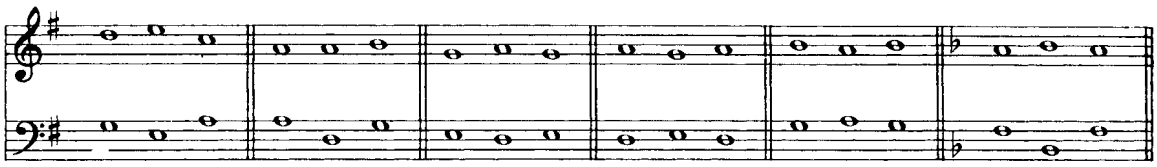
2° Completare gli accordi qui sotto indicati mediante i numeri e dei quali accordi le note segnate rappresentano le parti estreme.



★) La lineetta tracciata orizzontalmente dopo il numero romano significa *continuazione dell'accordo* rappresentato dal numero stesso.

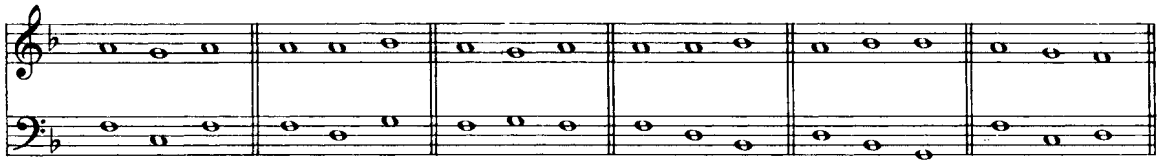
★★) Le lineette tracciate fra una nota e l'altra indicano il diverso moto delle parti.

E.R. 2225

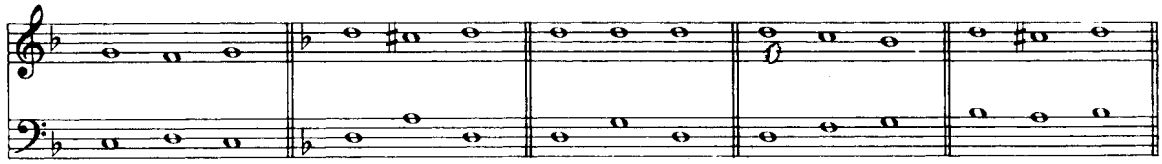


I. VI. II. II. V. I. VI. V. VI. V. VI. V. I. II. I. I. IV. I.

Fa magg.

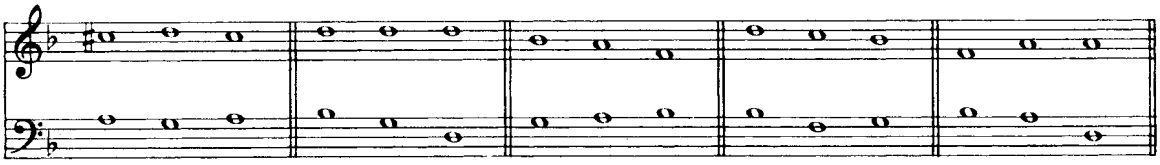


I. V. I. I. VI. II. I. II. I. I. VI. IV. VI. IV. II. I. V. VI.

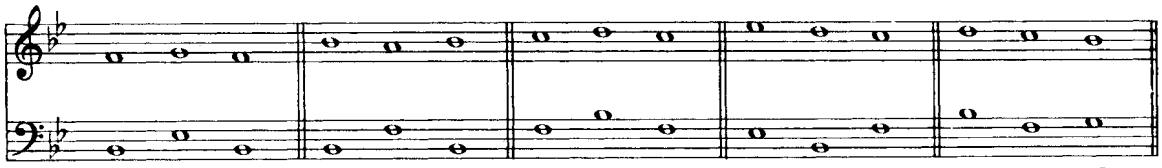


V. VI. V. I. V. I. I. IV. I. I. III. IV. VI. V. VI.

Re min.

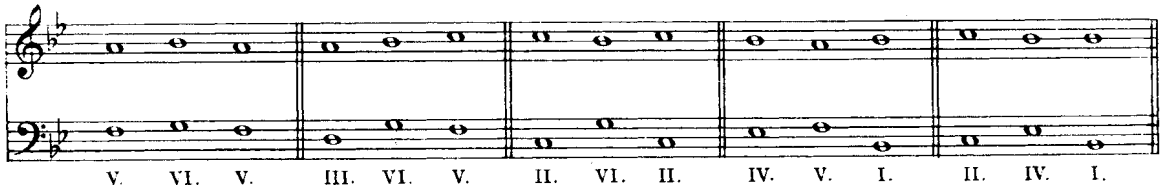


V. IV. V. VI. IV. I. IV. V. VI. VI. III. IV. VI. V. I.



I. IV. I. I. V. I. V. I. V. IV. I. V. I. V. VI.

Si ♭ magg.



V. VI. V. III. VI. V. II. VI. II. IV. V. I. II. IV. I.

In seguito l'allievo, mentre procederà allo studio delle cadenze, le cui nozioni teoriche sono esposte nel capitolo seguente, potrà esercitarsi anche ad armonizzare i bassi qui sotto esposti, pei quali dovrà usare soltanto accordi diretti.

Per armonizzare detti bassi egli non avrà che da sovrapporre alla nota l'accordo di cui la fondamentale è la nota stessa, non senza prima aver indicato il tono in cui è scritto il basso e non senza aver segnato sotto ciascuna nota il numero romano corrispondente al grado della scala sul quale viene eretto l'accordo.

ACCORDI CONSONANTI

APPLICAZIONE DEGLI ACCORDI PRINCIPALI

1. *Do* magg I. V. I. IV. I. V. I.

2. *Fa* magg I. IV. I. V. I. IV. V. I.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

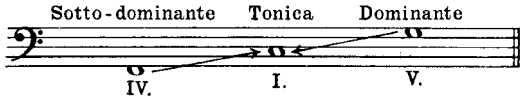
20.

DELLA CADENZA

CADENZA PERFETTA - CADENZA PLAGALE

Il I., IV., e V. grado della scala (Tonica, Sotto-dominante e Dominante) che, come sappiamo, sono i punti più importanti della scala, sono strettamente collegati per una legge di attrazione che mette capo alla Tonica.

Essi formano una specie di schema armonico, nel mezzo del quale sta la Tonica, autorità massima, ed ai lati, alla distanza di una quinta sopra e sotto, stanno rispettivamente il V. ed il IV. grado.



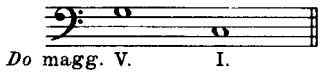
La Tonica rappresenta il centro d'attrazione del sistema verso il quale convergono ubbidienti il V. ed il IV. grado.

Così, ogni qualvolta questi due gradi, assecondando l'attrazione tonale, si concatenano alla Tonica, formano quel procedimento armonico che chiamasi *"cadenza"*.

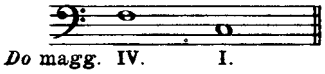
La *cadenza* (dalla voce *"cadere"*) quindi è l'*effetto dell'attrazione tonale* sul IV. e V. grado.

La *cadenza* può essere *perfetta* e *plagale*.

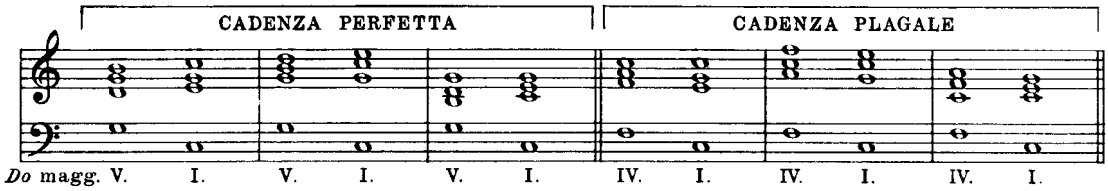
È *perfetta* quando il basso muove dal V. al I. grado.



È *plagale* quando il basso muove dal IV. al I. grado.



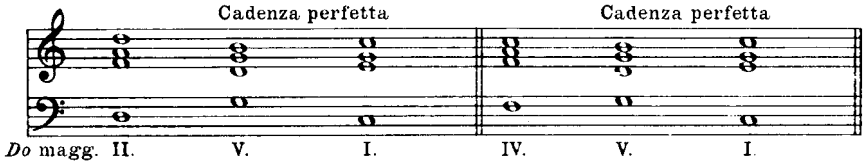
Su ciascun grado si applica il rispettivo accordo.



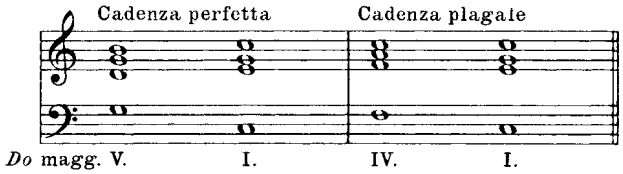
Le cadenze hanno senso di riposo assoluto, per il quale sono proprie ad esprimere la chiusa del periodo.

La *cadenza perfetta* però possiede detto senso più spiccato di quello della *cadenza plagale* e perciò più di questa si presta a rappresentare la fine del periodo.

Essa riesce ancora più completa se preceduta dall'accordo del II. o da quello del IV. grado.



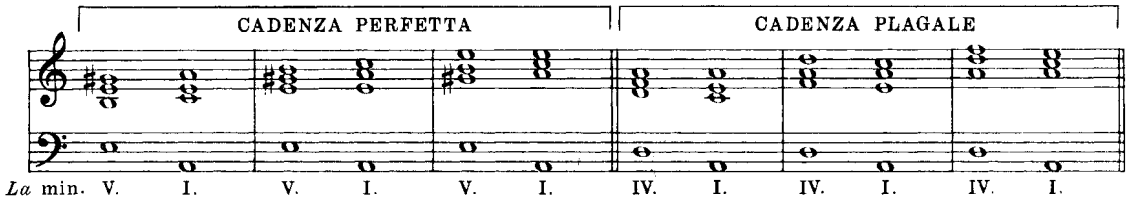
La *cadenza plagale* invece è meno usata di quella *perfetta* per il suo carattere vago, indefinito; però se è preceduta dalla *cadenza perfetta,* acquista quel carattere ampio e solenne che è particolarmente proprio ai componimenti di stile severo.



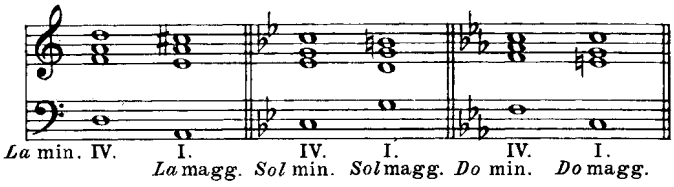
Le *cadenze* del *modo minore* si ottengono cogli stessi gradi delle *cadenze* del *modo maggiore,* sui quali si applicano gli accordi propri al *modo minore* stesso.

Fa eccezione la *cadenza perfetta,* per la quale si applica l'accordo del V. grado con terza maggiore, cioè con la nota sensibile, per ottenere, come nel *modo maggiore,* senso di chiusa completo.

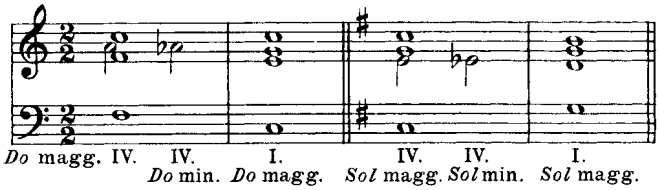
MODO MINORE



La *cadenza plagale* del *modo minore* può eccezionalmente terminare coll'accordo del I. grado del *modo maggiore.* Con questa chiusa, che si applica di solito alla fine del componimento, la *cadenza plagale* acquista un senso vivace che la rende particolarmente interessante.



La *cadenza plagale* del *modo maggiore* riesce pure più varia e più interessante se sul IV. grado vengono applicati successivamente l'accordo maggiore e quello minore.



Tale procedimento si ottiene abbassando la terza maggiore di un semitono cromatico.

Esso si chiama "*modificazione dell'accordo*" e si può applicare ad ogni accordo maggiore, anche indipendentemente dalla cadenza.

La modificazione dell'accordo si ottiene soltanto dal modo maggiore al modo minore.

Non è ammesso il caso contrario.

MOTI ECCEZIONALI DELLA DOMINANTE

CADENZA D'INGANNO

Abbiamo visto nel capitolo precedente come la *dominante* assecondi l'attrazione tonale e come ottenga la *cadenza perfetta.*

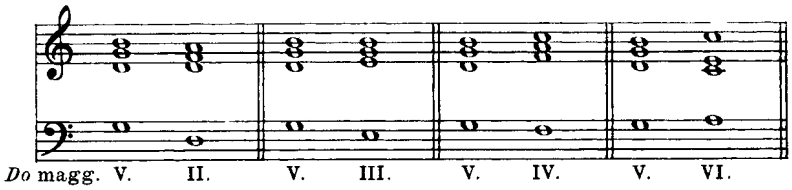
Ora dobbiamo aggiungere che la *dominante* non sempre deve ubbidire alla suddetta attrazione, perchè non sempre il senso del discorso armonico richiede l'applicazione della cadenza perfetta.

Anzi vi sono casi, e sono i più numerosi, in cui la *dominante* deve poter evitare di fare la cadenza, cioè deve aver la possibilità di rompere i vincoli che la tengono legata alla Tonica, per poter congiungersi agli altri gradi della scala e formare in tal modo successioni armoniche proprie a rendere continuativo il senso del discorso.

In altre parole la *dominante,* oltre al moto regolare che la spinge alla Tonica, deve poter fare altri *moti,* che chiameremo *eccezionali,* mediante i quali essa possa congiungersi al II., al III., al IV. ed al VI. grado.

Le combinazioni armoniche che si ottengono mediante i *moti eccezionali* della *dominante* sono le seguenti:

MOTI ECCEZIONALI DELLA DOMINANTE

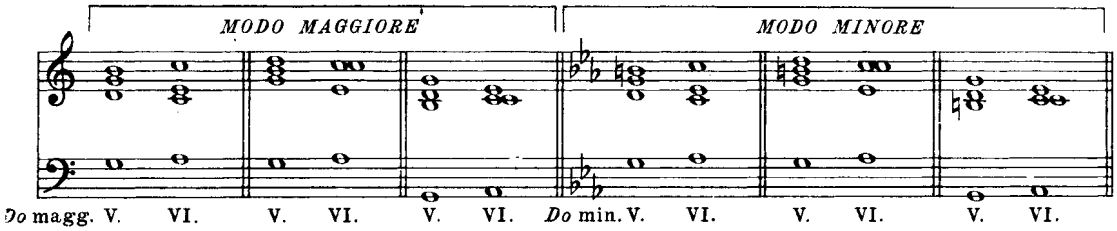


Le successioni armoniche suesposte hanno tutte, chi più, chi meno, un senso di durezza, che è indice dello sforzo che compie la Dominante nel rompere i legami che la vincolano alla Tonica.

Una sola di esse però, e precisamente quella formata dagli accordi del V. e VI. grado, si distingue per il carattere meno aspro di quello delle altre successioni e per il senso di mezzo-riposo dato dal VI. grado, base tonale del somigliante minore.

Per questa sua particolare caratteristica è stata assunta dagli antichi teorici in ruolo di "*cadenza*" e denominata *cadenza d'inganno.*

CADENZA D'INGANNO



Qui riteniamo opportuno far rilevare che la successione armonica V. e VI. grado non costituisce una vera e propria *cadenza,* per la mancanza assoluta del senso conclusivo proprio alla cadenza stessa.

Quindi a rigore di termini non dovrebbe ricevere la denominazione "*cadenza*,,.

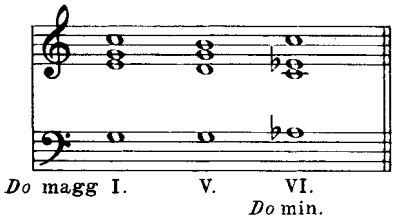
Essa sarebbe stata meglio caratterizzata colla denominazione "*moto eccezionale della dominante al VI. grado*,, perchè più rispondente al suo atteggiamento ed al suo senso armonico.

Tuttavia per non aggiungere nuovi termini a quelli già in uso, abbiamo ritenuto opportuno di seguire anche noi l'antica consuetudine di chiamare la suddetta combinazione "*cadenza d'inganno*,,.

La *cadenza d'inganno* quindi è data dal basso che muove dal V. al VI. grado.

Essa si ottiene nella scala di modo maggiore ed in quella di modo minore, applicando a ciascuno dei suddetti gradi i rispettivi accordi. *(Vedi esempio suindicato.)*

Aggiungiamo che, in linea eccezionale, la *cadenza d'inganno* del modo maggiore può terminare sul VI. grado del modo minore.



Non così si può dire della *cadenza d'inganno* del modo minore, la quale *non può terminare* sul VI. grado del modo maggiore.

CONCATENAZIONE DEGLI ACCORDI

La concatenazione degli accordi è la legge in virtù della quale si forma il discorso armonico.

Essa è basata sulle relazioni che intercorrono fra gli accordi, delle quali distingue il diverso valore armonico, le diverse gradazioni, per dedurne le norme circa la loro applicazione.

Questa legge eguaglia, se non supera, in importanza quella della costruzione degli accordi, poichè soltanto attraverso ad essa gli accordi prendono vita e senso musicali; essa, si può dire, sta al discorso musicale come la sintassi al periodo letterario.

Infatti come la sintassi regola gli elementi del periodo letterario per ottenerne esatta movenza, così la legge di concatenazione governa le relazioni fra gli accordi in modo da ottenerne una successione logica ed ordinata.

La concatenazione degli accordi si ottiene mediante la nota fondamentale degli accordi stessi.

L'intervallo fra una nota fondamentale e l'altra serve a distinguere le diverse specie di concatenazione.

La concatenazione degli accordi può essere di tre specie:

1ª Specie - Concatenazione per *intervalli di quinta,* cioè concatenazione di accordi le cui note fondamentali sono alla distanza di quinta.

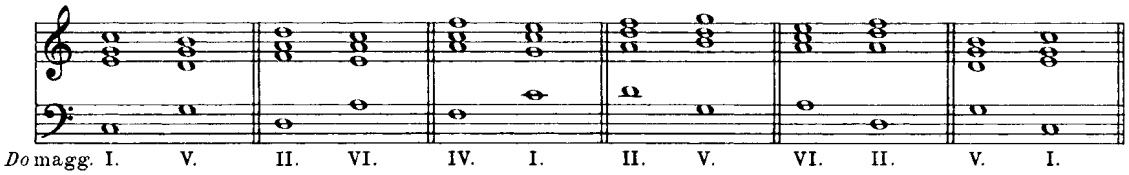
2ª Specie - Concatenazione per *intervalli di terza,* cioè concatenazione di accordi le cui note fondamentali sono alla distanza di terza.

3ª Specie - Concatenazione per *intervalli di seconda,* cioè concatenazione di accordi le cui note fondamentali sono alla distanza di seconda.

La *prima specie,* cioè la concatenazione per intervalli di *quinta,* è la più perfetta, la più efficace delle tre specie per il senso dolce e pieno che deriva dai rapporti semplici che uniscono i due accordi.

Essa può essere ottenuta su ogni grado della scala, tanto in senso ascendente quanto in senso discendente e viene applicata di preferenza delle altre specie.

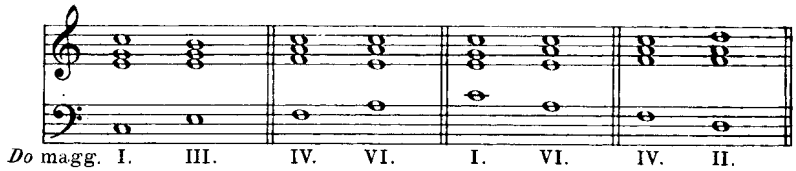
CONCATENAZIONE DI ACCORDI PER INTERVALLI DI QUINTA



La *seconda specie,* cioè la concatenazione per intervalli di *terza,* è meno importante della prima specie, per i rapporti meno semplici che intercorrono fra i due accordi. Essa però riesce gradevole per il senso abbastanza dolce che deriva dai due suoni comuni ai due accordi.

Anche questa specie si può ottenere su ogni grado della scala, tanto in senso ascendente quanto in senso discendente.

CONCATENAZIONE DI ACCORDI PER INTERVALLI DI TERZA

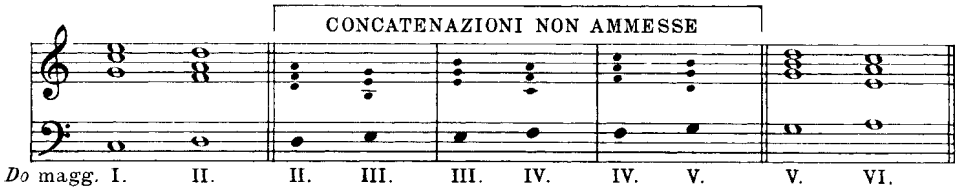


La *terza specie,* cioè la concatenazione per intervalli di *seconda,* è la meno efficace delle tre specie, per la mancanza di rapporti diretti fra gli accordi.

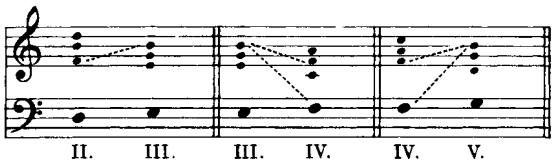
Essa infatti ha senso piuttosto duro, dovuto alla mancanza di suoni comuni.

Questa specie viene ammessa soltanto se ottenuta cogli accordi del I. e II. grado e del V. e VI. grado; non è ammessa quindi se ottenuta cogli accordi degli altri gradi

CONCATENAZIONE DI ACCORDI PER INTERVALLI DI SECONDA



Le concatenazioni degli accordi II. e III. grado, III. e IV. grado, IV. e V. grado, non sono ammesse per il senso aspro, sgradevole, che deriva dalla cattiva relazione di *quarta eccedente* (tritono) fra le parti.★)

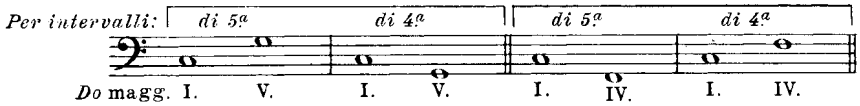


Fa eccezione la concatenazione IV. e V. grado, la quale per essere formata da due accordi importanti del tono, viene ammessa, specialmente nella *cadenza perfetta.*

Ora dobbiamo aggiungere che ogni specie di concatenazione può essere ottenuta anche congiungendo le note fondamentali per l'intervallo rivoltato rispettivamente a quello della specie stessa.

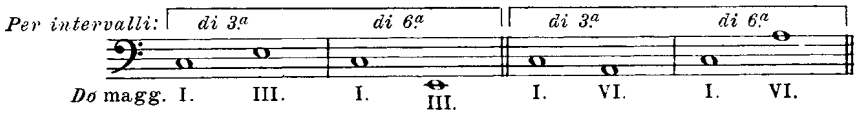
Così, la *prima specie,* che abbiamo ottenuto congiungendo le note fondamentali per intervalli di *quinta,* potrà essere ottenuta anche se si congiungono le note fondamentali stesse per intervalli di *quarta.*

CONCATENAZIONE DI 1ª SPECIE



La *seconda specie,* che abbiamo ottenuto congiungendo le note fondamentali per intervalli di *terza,* potrà essere ottenuta anche se si congiungono le note fondamentali stesse per intervalli di *sesta.*

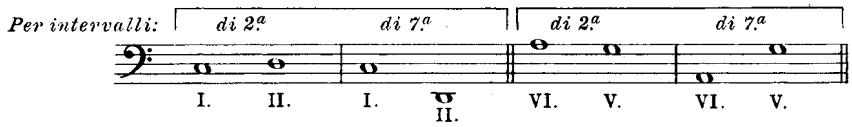
CONCATENAZIONE DI 2ª SPECIE



★) Le concatenazioni suddette, che si devono evitare con accordi allo stato fondamentale, sono ammesse invece in qualche caso con accordi allo stato di primo rivolto.

La *terza specie,* che abbiamo ottenuto congiungendo le note fondamentali per intervalli di *seconda,* potrà essere ottenuta anche se si congiungono le note fondamentali stesse per intervalli di *settima.*★)

CONCATENAZIONE DI 3ª SPECIE



Riepilogando diremo che

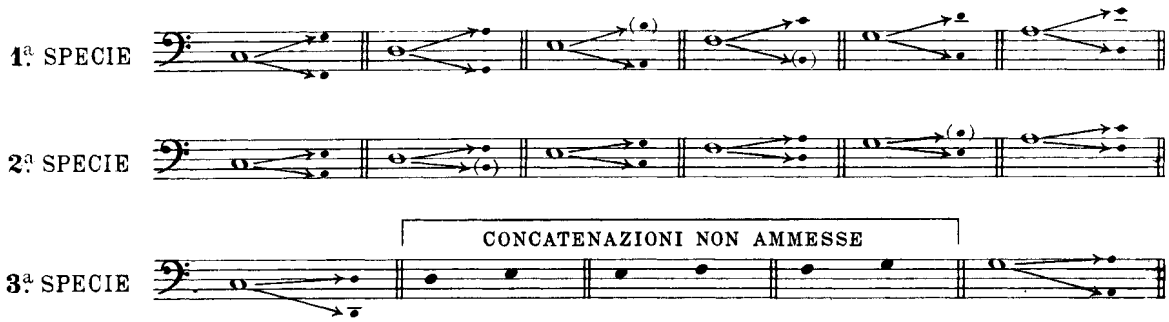
la 1ª specie può essere ottenuta per intervalli di *quinta* e di *quarta;*

la 2ª specie " " " " " " *terza* " " *sesta;*

la 3ª specie " " " " " " *seconda* " " *settima.*

Presentiamo nel seguente prospetto tutte le concatenazioni che si possono ottenere sui diversi gradi della scala. Vi abbiamo segnato tra parentesi anche quelle che riguardano il VII grado, benchè queste vengano usate soltanto nelle progressioni tonali.

PROSPETTO DELLE CONCATENAZIONI DEGLI ACCORDI



L'allievo farà cosa utile se, seguendo le norme suesposte, si eserciterà a concatenare le note fondamentali degli accordi per poterle distinguere con relativa sicurezza negli esercizi d'armonia.

Si gioverà all'uopo degli esempi presentati nel suesposto prospetto, cercando di variarne il più possibile l'applicazione.

Farà inoltre esercizio altrettanto utile se concatenerà una serie di note fondamentali in modo da formare un piccolo basso d'armonizzare.

L'allievo dovrà tener presente di dare a questo esercizio un carattere di unità tonale, perciò dovrà incominciarlo coll'accordo del I. grado del tono stabilito per l'esercizio stesso e di terminarlo con la *cadenza perfetta* o con la *cadenza plagale* del tono stesso.

★) Le concatenazioni per intervalli di *settima* non sono usate per la difficile intonazione e per il senso di durezza che recano alla linea melodica.

Così, se incomincerà l'esercizio con una concatenazione per intervalli di 5ª,

potrà continuarlo con una concatenazione per intervalli di 2ª, ...

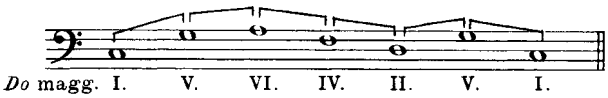
indi con una concatenazione per intervalli di 3ª, ...

poi con un'altra concatenazione per intervalli di 3ª, ...

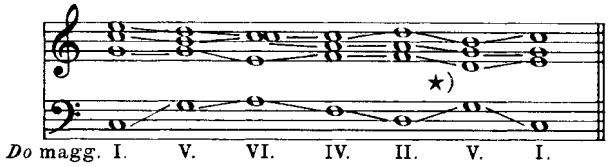
poscia con una concatenazione per intervalli di 4ª. .....

ed infine dovrà terminare l'esercizio colla concatenazione propria della *cadenza perfetta* .....

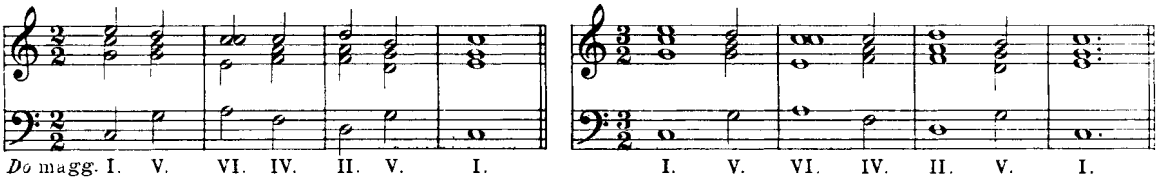
L'allievo dovrà quindi disporre al basso in linea successiva le note fondamentali ottenute ed avrà cura di segnare sotto ciascuna di esse il numero del grado della scala corrispondente.



In seguito sovrapporrà ad ogni nota gli altri elementi costituenti i rispettivi accordi,



ed infine trascriverà l'esercizio, studiandosi di dare a questo una veste ritmica in *misura binaria* od in *misura ternaria*.



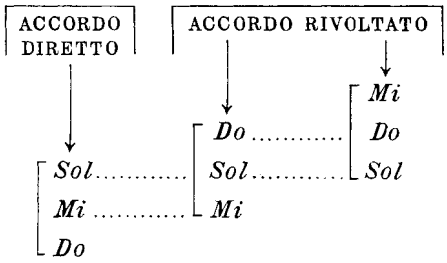
L'allievo dovrà applicarsi costantemente e con vigile cura in questi esercizi, al fine di ottenere una relativa prontezza nel formare e nell'analizzare il discorso armonico.

★) La concatenazione dal II. al V. grado viene realizzata nella maggior parte dei casi, facendo procedere le parti superiori per *moto contrario* a quello del *basso*.

ACCORDO DIRETTO ED ACCORDO RIVOLTATO

L'accordo si può ottenere disponendo le note in qualsiasi ordine, cioè prendendo per punto di partenza tanto la *nota fondamentale,* quanto la *terza* o la *quinta.*

Variando l'ordine di disposizione però, le note vengono spostate in modo che ciascuna di esse può essere successivamente la parte *bassa,* la parte *centrale* o quella *alta* dell'accordo ed in relazione a ciò l'accordo cambia di forma, non di significato, e da *diretto* diventa *rivoltato.*



La nota del basso indica la forma *diretta* o *rivoltata* dell'accordo. Così, chiamasi

accordo diretto od allo *stato fondamentale,* se la nota del basso è la *nota fondamentale,*

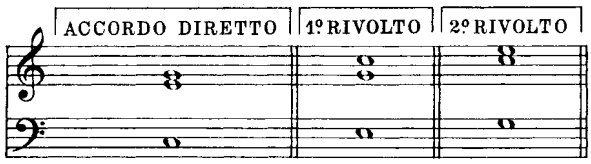
accordo rivoltato, se la nota del basso è la *terza* o la *quinta.*

L'accordo rivoltato a sua volta si distingue in *primo* ed in *secondo rivolto,* a seconda se la nota del basso è la *terza* o la *quinta.*

Così, chiamasi

primo rivolto dell'accordo, se la nota del basso è la *terza,*

secondo rivolto " " " " " " " " *quinta.*



Come è facile rilevare dal suesposto esempio, il cambiamento di forma dell'accordo si ottiene spostando il suono più basso all'ottava superiore o quello più alto all'ottava inferiore.

Diciamo subito che *accordo diretto* ed *accordo rivoltato* non sono che diversi aspetti di un solo organismo, diversi per forma, ma eguali per significato armonico.

Questo si può facilmente dimostrare col fatto che tanto l'*accordo diretto* quanto quello *rivoltato* sono costituiti dagli stessi elementi.

È ben vero che detti elementi vengono spostati in ottave diverse, ma è anche altrettanto vero che essi non possono essere causa di alterazione nella natura dell'accordo, poichè presentano sempre le stesse proprietà, indipendentemente dall'ottava in cui vengono emessi.

Ora, se i suoni presentano le stesse proprietà, pure se espressi in ottave diverse, è ovvio che anche l'accordo nelle sue diverse forme presenterà lo stesso significato armonico, non essendo esso che la diversa disposizione degli stessi elementi.

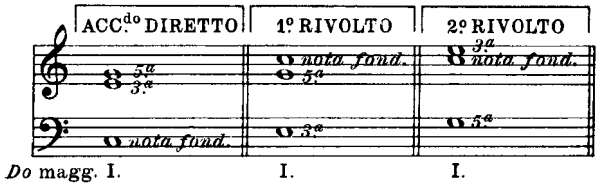
Perciò accordo diretto ed accordo rivoltato devono essere considerati un solo organismo, devono essere governati da una sola legge e denominati con un solo termine.

Così, l'accordo presentato precedentemente verrà denominato *"Accordo del I. grado di Do maggiore"* e verrà indicato col numero I., tanto se diretto quanto se rivoltato.★)

Le note costituenti detto accordo dovranno sempre essere considerate:

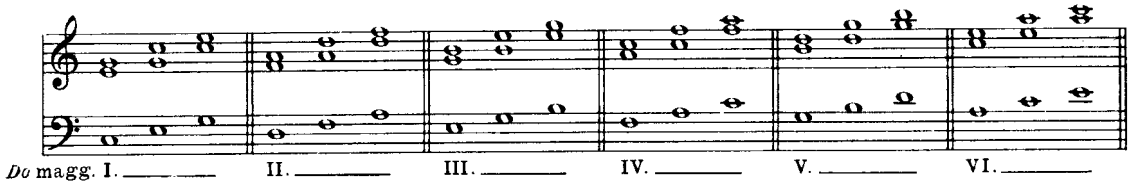
DO, nota fondamentale dell'accordo,
MI, terza dell'accordo,
SOL, quinta dell'accordo,

tanto se sono nell'accordo diretto, quanto in quello rivoltato.



Quanto abbiamo detto per l'accordo del I. grado si applica anche a tutti gli altri accordi della scala.

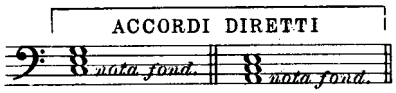
Presentiamo nel seguente specchietto tutti gli accordi della scala nella forma diretta ed in quella rivoltata.



Gli accordi vengono identificati mediante gli elementi di cui sono costituiti, indipendentemente dall'altezza degli elementi stessi.

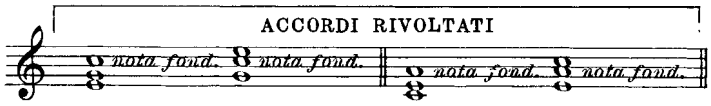
Fra questi si deve distinguere la nota fondamentale, la quale, come sappiamo, serve alla denominazione degli accordi.

La nota fondamentale si trova nella parte bassa dell'accordo, se questo è *diretto;*



★) Avremmo potuto indicare il I. ed il II. rivolto servendoci rispettivamente dei segni I^1 e I^2, ma non abbiamo ritenuto opportuno usare tali segni, ritenendoli superflui. Infatti detti rivolti si possono facilmente identificare mediante la nota del basso ed il numero romano posto sotto la nota stessa.

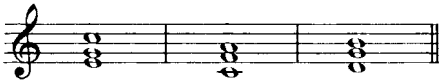
si trova invece nella parte di mezzo od in quella superiore se l'accordo è rivoltato.



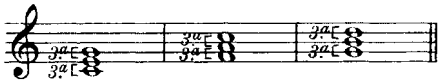
La nota fondamentale quindi è più facilmente identificabile nell'accordo diretto che in quello rivoltato.

Per trovare la nota fondamentale degli accordi rivoltati non si ha che da disporre le note in ordine di terze sovrapposte, cioè come nella forma dell'accordo diretto e scegliere fra queste la nota più grave.

Così, per trovare la nota fondamentale dei seguenti accordi,



si dovranno disporre le note di ciascun accordo in modo da ottenere la seguente forma.

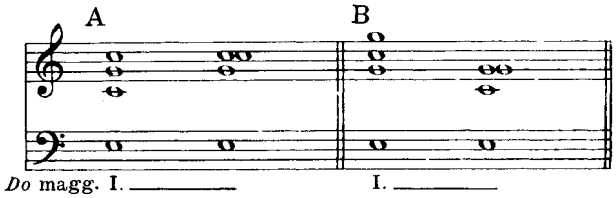


Da questa disposizione di note è facile rilevare che le note fondamentali sono rispettivamente *Do-Fa-Sol,* per essere queste nella parte bassa dell'accordo e che quindi i suindicati accordi verranno denominati rispettivamente accordi del I., IV. e V. grado del tono di *Do maggiore.*

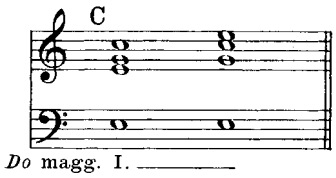
Per ciò che riguarda la costruzione degli accordi rivoltati a *quattro parti* non vi sono norme particolari da aggiungere a quelle già dettate.

Essa si ottiene raddoppiando una delle note costituenti gli accordi stessi, come per gli accordi diretti.

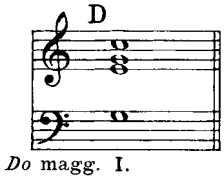
Così, il I. rivolto viene costruito tanto con la *nota fondamentale* raddoppiata (*Esempio* A) quanto con la *quinta* raddoppiata, (*Esempio* B) perchè in ambedue i casi l'accordo ha senso pieno, completo.



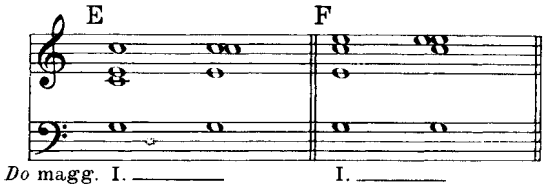
Per lo stesso I. rivolto invece si deve *evitare* di raddoppiare la *terza*, (*Esempio* C) perchè con questa nota raddoppiata l'accordo ha senso debole e vuoto.



il II. rivolto viene costruito di preferenza colla *quinta* raddoppiata (*Esempio* D) per la buona sonorità che ne deriva,



mentre se viene costruito colla *nota fondamentale* raddoppiata, dà sonorità meno buona di quella ottenuta colla quinta raddoppiata (*Esempio* E) e se viene costruito colla *terza* raddoppiata dà sonorità *debole* (*Esempio* F).



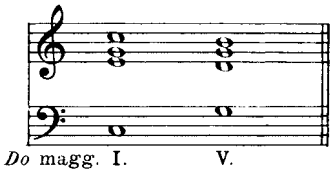
Gli accordi rivoltati vengono concatenati, come gli accordi diretti, mediante le relative note fondamentali.

Ciò è ovvio per il fatto che tanto l'accordo diretto quanto gli accordi rivoltati, per essere costituiti dagli stessi elementi, hanno lo stesso significato armonico.

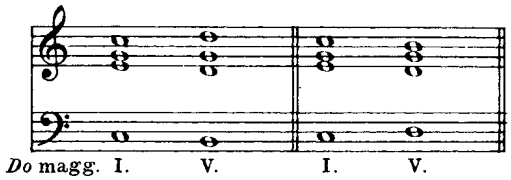
Infatti il senso armonico di una concatenazione d'accordi deriva dalla diversa natura degli accordi stessi, indipendentemente dalla loro diversa forma.

Vale a dire che dalla concatenazione di due accordi diretti si otterrà lo stesso significato armonico, come se la stessa concatenazione fosse formata da due accordi rivoltati, oppure da uno diretto e dall'altro rivoltato.

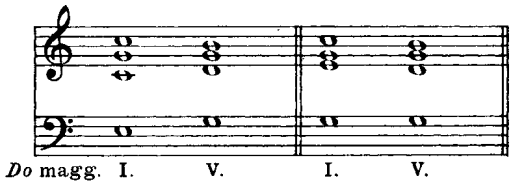
Così, la seguente concatenazione di 1ª specie, formata da due accordi diretti,



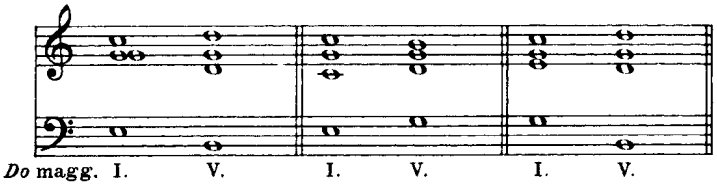
avrà lo stesso significato e riceverà la stessa denominazione anche se formata dagli stessi accordi, di cui uno diretto e l'altro rivoltato,



oppure da un accordo rivoltato e da uno diretto,



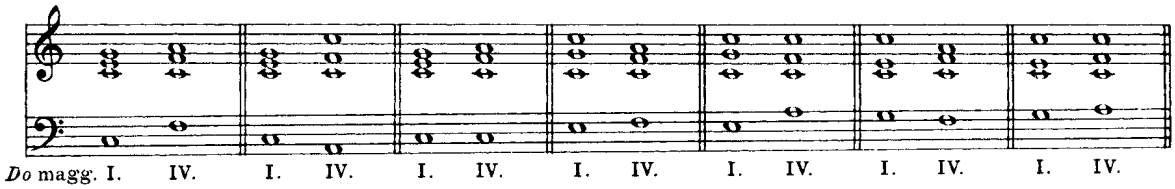
ed anche da due accordi rivoltati.



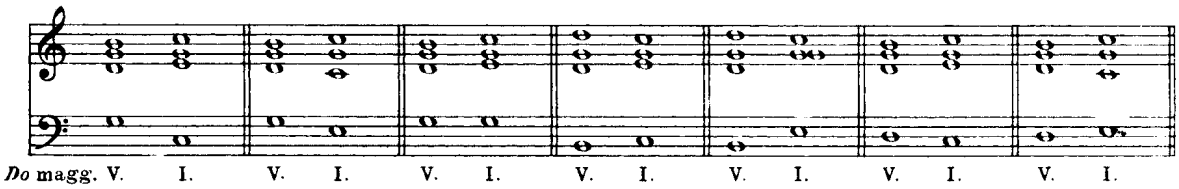
La stessa cosa dicasi per la concatenazione degli altri accordi della scala.

A miglior dimostrazione presentiamo i seguenti esempi:

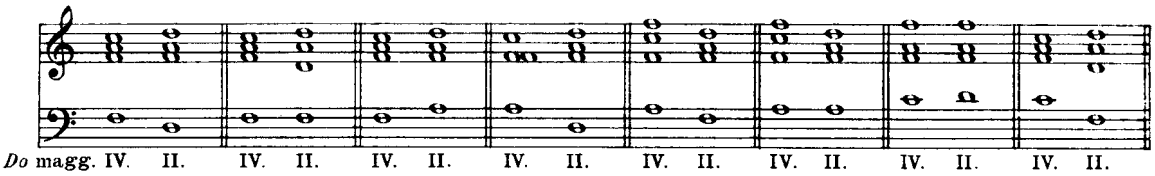
CONCATENAZIONE DEGLI ACCORDI DEL I. E IV. GRADO



CONCATENAZIONE DEGLI ACCORDI DEL V. E I. GRADO



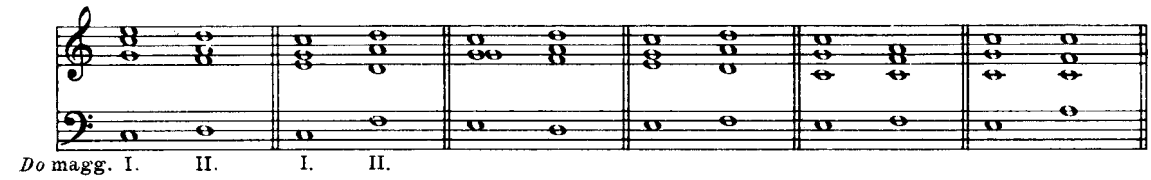
CONCATENAZIONE DEGLI ACCORDI DEL IV. E II. GRADO

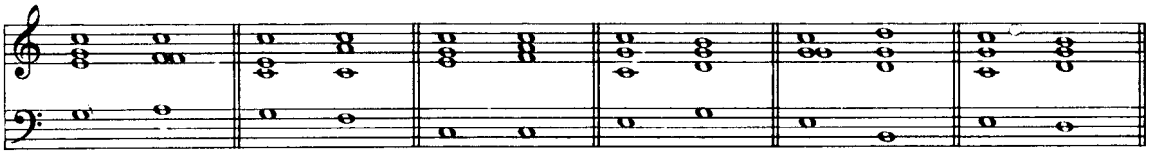


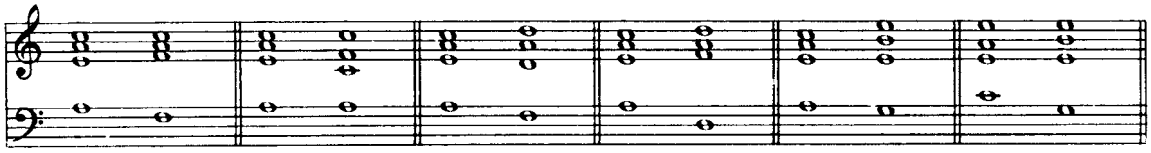
Sarà bene che l'allievo si eserciti ad analizzare ed a classificare le diverse concatenazioni degli accordi, allo scopo di ottenere una relativa sicurezza nel dintinguerle e nell'applicarle.

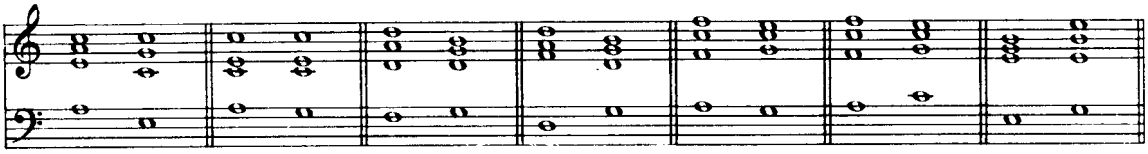
All'uopo egli potrà giovarsi degli esempi seguenti, avendo cura di indicare sotto ciascuno di essi la tonalità ed il grado della scala corrispondente alla nota fondamentale di ciascun accordo.

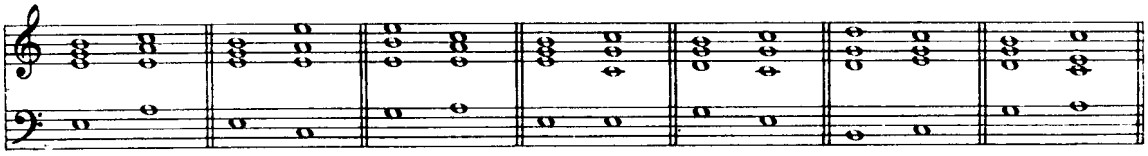
ANALIZZARE E CLASSIFICARE LE SEGUENTI CONCATENAZIONI DI ACCORDI

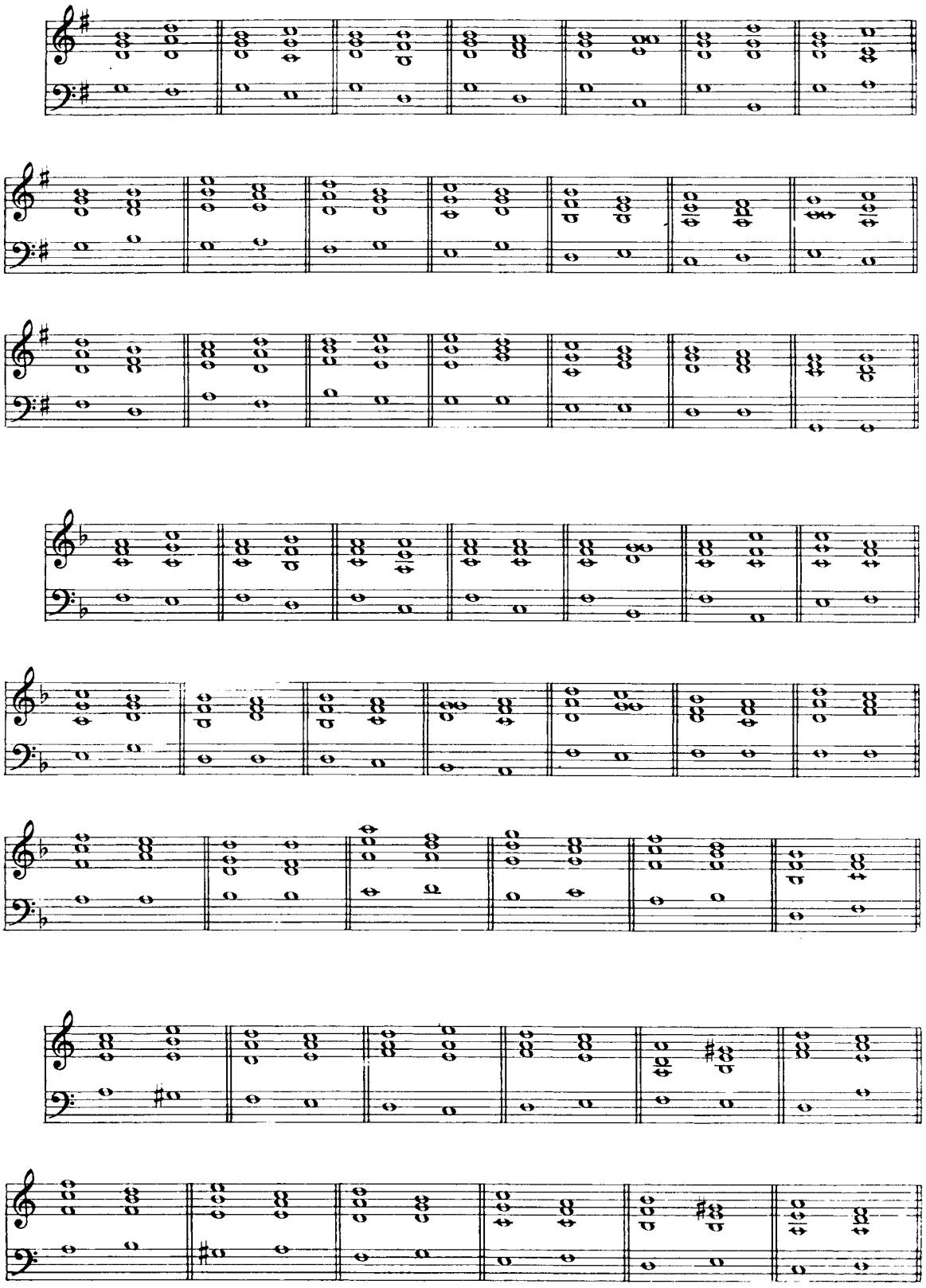


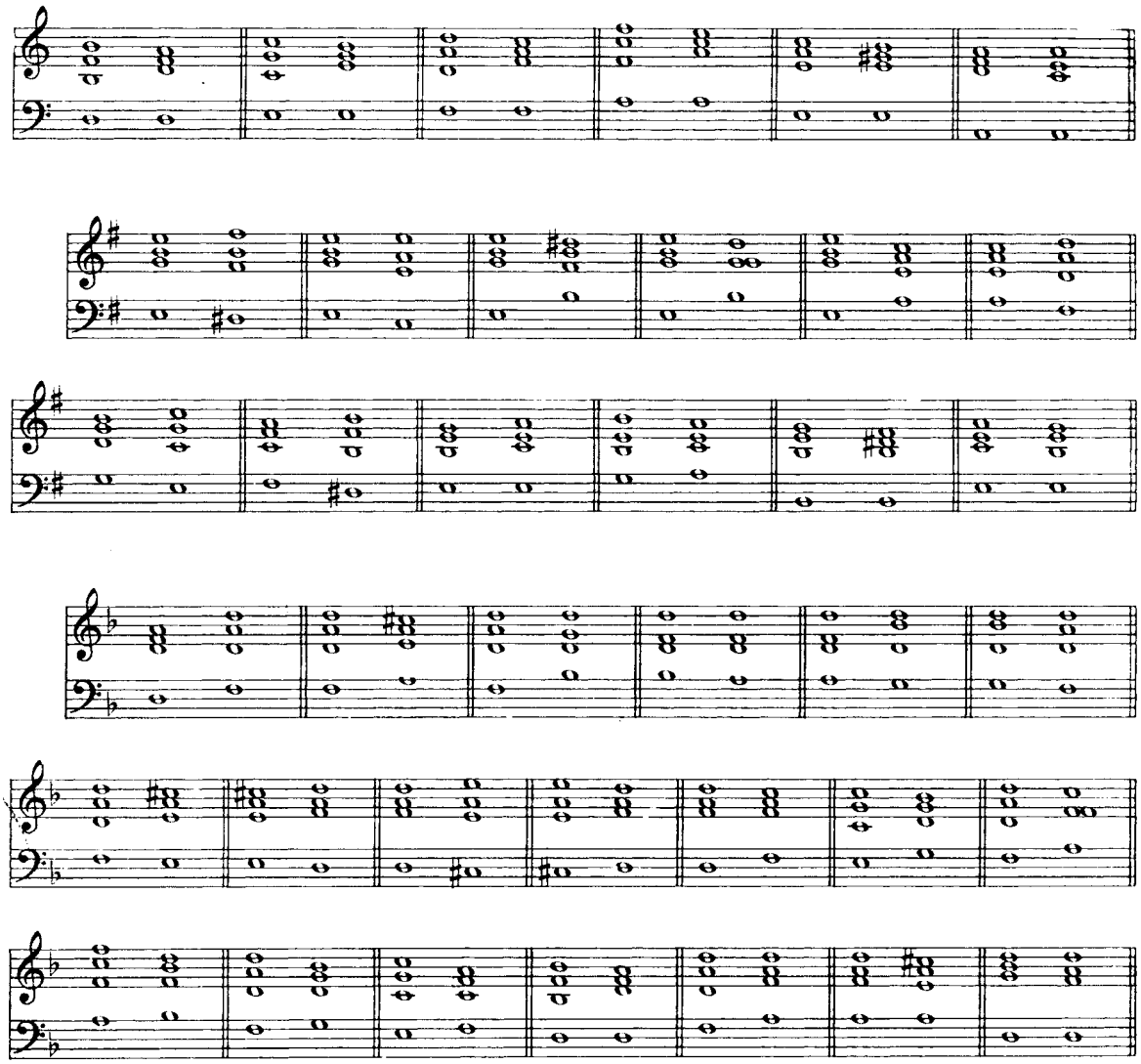












L'accordo diretto si distingue da quello rivoltato per il senso di stabilità completo che gli deriva dall'avere la nota fondamentale nel punto più basso.

Perciò l'*accordo diretto* può essere applicato in ogni momento del discorso, sia concatenato con accordi diretti, quanto con accordi rivoltati. Quello poi del I. grado, per il suo spiccato carattere di riposo assoluto, è usato a rappresentare la fine del componimento ed il più delle volte anche l'inizio del componimento stesso.

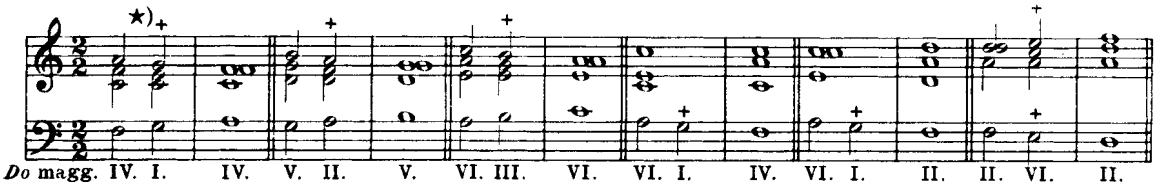
L'*accordo rivoltato* invece, per avere la nota fondamentale nelle parti alte, ha senso di stabilità incerta e perciò viene usato con qualche restrizione.

Così, il *primo rivolto* non è mai applicato all'inizio ed alla fine del componimento e nemmeno nei punti in cui il discorso deve avere senso di riposo completo.

Esso può essere concatenato ad accordi diretti, ad accordi allo stato di primo rivolto, raramente però ad accordi allo stato di secondo rivolto.

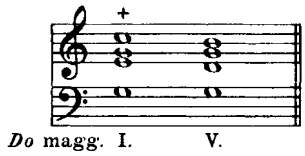
Il *secondo rivolto*, per il senso ancora più debole e più incerto di quello del primo rivolto, viene usato in pochissimi casi ed in determinate condizioni.

Così, il *secondo rivolto* viene applicato solamente sui tempi deboli della misura come accordo di passaggio, cioè sul basso che procede per gradi congiunti.

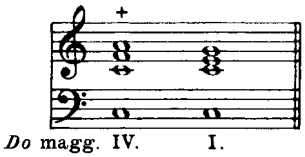


Soltanto il *secondo rivolto* del I., IV. e V. grado può essere dato anche sul tempo forte della misura, ma alle seguenti condizioni: Così,

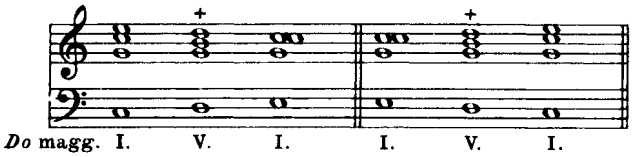
il secondo rivolto dell'accordo del I. grado si applica se concatenato all'accordo diretto del V. grado,



il secondo rivolto dell'accordo del IV. grado si applica se concatenato all'accordo diretto del I. grado,

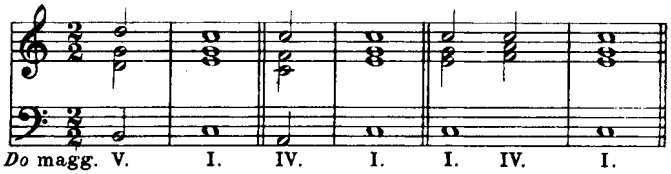


il secondo rivolto dell'accordo del V. grado si applica se preceduto e seguito da quello del I. grado.



Nel discorso armonico è *ammessa* la *successione* di *due* o *più accordi diretti* e di *due* o *più accordi* allo stato di *primo rivolto; non è ammessa* invece la successione di *due* o *più accordi* allo stato di *secondo rivolto.*

Sono ammesse anche in linea eccezionale, le *cadenze perfetta* e *plagale,* ottenute rispettivamente col *primo rivolto* dell'accordo del V. grado e col *primo* o col *secondo rivolto* dell'accordo del IV. grado.



Aggiungiamo subito però che dette cadenze hanno senso meno completo, meno efficace di quelle ottenute con accordi diretti.

★) Il segno + è posto ad indicare il secondo rivolto degli accordi.

ARMONIZZAZIONE DEL BASSO

"*Armonizzare*" significa raggruppare attorno ad un suono dato altri suoni che, per virtù delle loro proprietà e dei loro rapporti, completino il senso armonico del suono stesso e formino con questo il tutto organico che chiamasi "*accordo*".

Seguendo questo principio ogni suono può essere parte integrante di diversi accordi ed a seconda degli elementi ai quali viene riunito, può avere carattere ed atteggiamento diversi.

L'armonizzazione dei lavori di scuola viene effettuata su di una serie di suoni che rappresenta la parte bassa o la parte alta dell'edificio armonico che deve essere costruito dall'allievo e che si chiama rispettivamente *basso dato* e *canto dato*.

Coll'armonizzazione del *basso dato* si costruisce l'edificio armonico prendendo per punto di partenza il suono più basso dell'accordo e disponendo gli altri suoni dal basso all'alto, coll'armonizzazione del *canto dato* invece si costruisce l'edificio stesso prendendo per punto di partenza il suono più alto e disponendo gli altri suoni dall'alto al basso.

Come si vede sono due esercizi che pur avendo punti di partenza diversi, tendono allo stesso scopo.

Sarebbe ovvio quindi che detti esercizi dovessero camminare di pari passo nell'insegnamento dell'armonia, viceversa si è ritenuto più opportuno per l'esperienza fatta in iscuola, di iniziare lo studio dell'armonia usando soltanto esercizi di armonizzazione del basso, essendo questi più facili ad ottenersi di quelli di armonizzazione del canto e di aggiungere poi questi ad insegnamento inoltrato, quando cioè l'allievo abbia ottenuto una relativa sicurezza nel costruire e nel concatenare gli accordi.

Per queste ragioni abbiamo voluto che gli esercizi del presente lavoro fossero presentati secondo il criterio summenzionato, cioè far precedere gli esercizi di armonizzazione del Basso a quelli di armonizzazione del Canto.

Per armonizzare il basso con soli accordi diretti non v'è d'uopo di norme particolari, poichè la nota del basso stesso suggerisce l'accordo di cui essa deve essere vestita, essendone la fondamentale.

Per armonizzare il basso con accordi diretti e rivoltati si osservano invece le seguenti norme:

1° Trovare per ciascuna nota l'accordo del quale la nota stessa è elemento costitutivo.

2° Segnare sotto la nota il numero romano che corrisponde alla nota fondamentale dell'accordo.

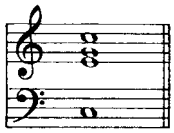
3° Collegare un accordo all'altro secondo la legge di concatenazione degli accordi stessi.

Per trovare l'accordo da applicare alla nota è necessario sapere di quali e quanti accordi la nota stessa può essere elemento costitutivo.

La nota del basso può essere elemento costitutivo di tre accordi diversi, cioè può essere la nota *fondamentale*, la *terza* o la *quinta* degli accordi stessi.

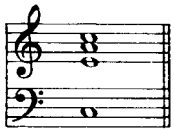
Ad esempio, nel tono di *Do maggiore* la nota *Do* può essere:

nota fondamentale dell'accordo del I. grado



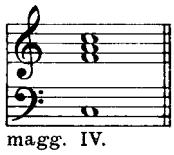
Do magg. I.

terza dell'accordo del VI. grado.....



Do magg. VI.

quinta dell'accordo del IV. grado.....



Do magg. IV.

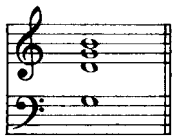
La scelta dell'uno o degli altri dei tre suindicati accordi deve essere in relazione alla funzione tonale della nota ed alle possibilità offerte dalla concatenazione degli accordi stessi.

Così, nel caso suesposto si sceglierà l'accordo del I. grado, che è accordo diretto, se la nota *Do* ha funzione di tonica, si sceglierà invece l'accordo del VI. grado o quello del IV. grado, che sono accordi rivoltati, se la suddetta nota non ha funzione importante od è di passaggio.

La stessa cosa dicasi per le altre note della scala.

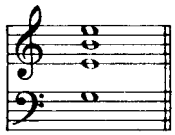
Così, la nota *Sol,* nel tono di *Do maggiore,* può essere:

nota fondamentale dell'accordo del V. grado



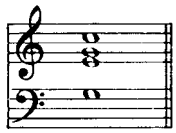
Do magg. V.

terza dell'accordo del III. grado.....



Do magg. III.

quinta dell'accordo del I. grado.....

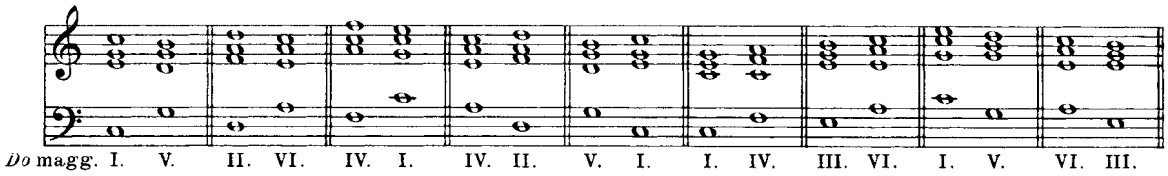


Do magg. I.

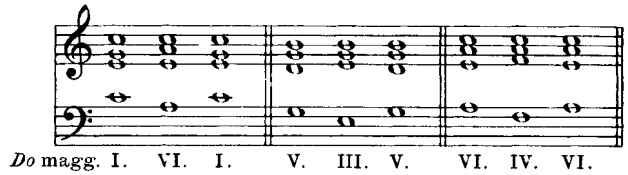
Si sceglierà l'accordo del V. grado, cioè l'accordo diretto, se la nota *Sol* funziona da Dominante, si sceglierà invece uno o l'altro degli altri due accordi suindicati se la nota *Sol* non funziona da Dominante od è nota di passaggio.

Per facilitare il còmpito di trovare l'accordo da applicare alla nota del basso possono tornare utili le seguenti norme:

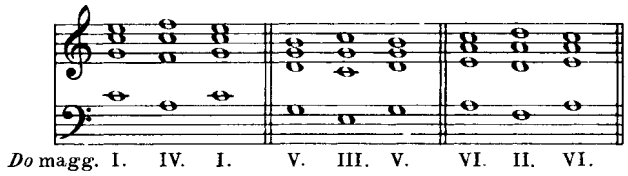
1.° Le note del basso che procedono per intervalli di *quarta* e di *quinta*, siccome formano una concatenazione di **1.ª** specie, devono essere armonizzate con accordi diretti, cioè con accordi la cui nota fondamentale è la nota stessa del basso.



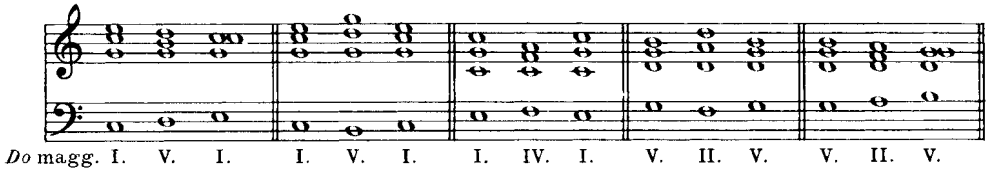
2.° Le note del basso che procedono per intervalli di *terza* e che formano una concatenazione di **2.ª** specie, hanno senso gradevole se armonizzate con accordi propri al loro grado,



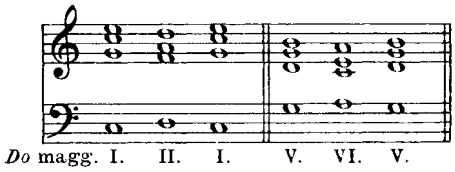
però hanno senso più dolce se armonizzate con accordi concatenati per *quinta giusta*, perchè formano una concatenazione di **1.ª** specie.



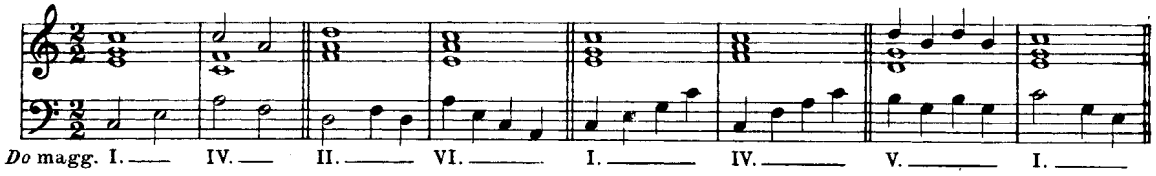
3.° Così pure le note del basso che procedono per intervalli di *seconda* devono essere armonizzate di preferenza con accordi concatenati per intervalli di *quinta*, per ottenerne senso dolce e pieno,



mentre se armonizzate con accordi propri formano una concatenazione di **3.ª** specie, che come sappiamo, ha senso freddo, scialbo ed in certi casi anche duro.



4.° Le note dell'accordo che si succedono in una misura, specialmente se di breve durata, devono essere armonizzate con l'accordo stesso di cui esse sono parte integrante.



5.° La tonica e la dominante, specialmente se sono sul tempo forte, richiedono l'applicazione del proprio accordo.

6.° L'accordo di dominante, per la sua particolare tendenza, vuol essere sempre concatenato all'accordo di tonica od a quello del VI. grado; soltanto in casi eccezionali può essere concatenato a quello degli altri gradi della scala.

Gli accordi devono essere disposti nella misura in relazione agli accenti forti e deboli della misura stessa.

A questo scopo si osservano le seguenti norme:

1.° Disporre gli accordi sui diversi tempi della misura, essenzialmente sul primo tempo.

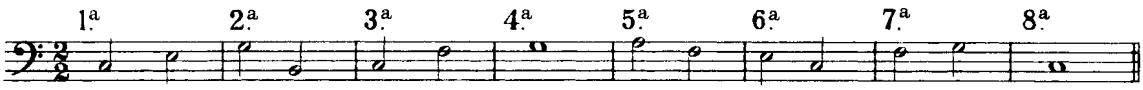
2.° L'accordo del primo tempo è il più importante perchè rappresenta l'accento forte della misura; per la ragione contraria sono meno importanti gli accordi dei tempi deboli. Perciò l'accordo del primo tempo può essere prolungato sugli altri tempi della misura, invece gli accordi dei tempi deboli non possono essere prolungati oltre i limiti della misura in cui sono dati. ★)

3.° Gli accordi che si possono disporre in una misura non devono mai essere di numero superiore a quello dei tempi della misura stessa, tranne il caso in cui lo richieda il senso armonico delle note del basso.

4.° Ogni tempo della misura deve essere marcato da un accordo, da una nota dell'accordo, da una nota di passaggio od anche da un artificio armonico.

A miglior dimostrazione di quanto abbiamo esposto presentiamo un esempio di armonizzazione del basso. ★★)

Il basso da armonizzare è il seguente:



★) La prolungazione dell'accordo dal tempo debole della misura al tempo forte della misura successiva è un procedimento che impedisce l'articolazione dell'accento forte della misura stessa e produce quella sospensione dell'andamento ritmico che chiamasi "*sincope armonica*,,. Perciò non è ammesso.

★★) Sarà bene che nei primi esercizi l'allievo si prospetti la serie degli accordi che dovrà applicare, allo scopo di facilitarsi il compito di scegliere l'accordo.

Così, ad esempio, la serie degli accordi che dovrà tenere presente per armonizzare il basso suesposto sarà il seguente:

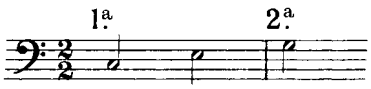
Do magg. I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
SOL	*la*	*si*	*DO*	*RE*	*mi*
MI	*fa*	*sol*	*LA*	*SI*	*do*
DO	*re*	*mi*	*FA*	*SOL*	*la*

Da una prima lettura del basso si dovranno rilevare i punti in cui questo presenta la possibilità di una *cadenza*.

Infatti dalla 4.ª alla 5.ª misura si ha la possibilità di ottenere la *cadenza d'inganno* e dalla 7.ª all' 8.ª misura quella della *cadenza perfetta*.

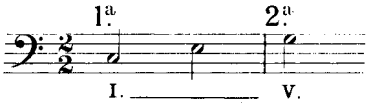
Si procederà in seguito all'applicazione degli accordi tenendo presente di non mai armonizzare la nota se non prima si è a conoscenza delle relazioni che uniscono la nota stessa a quella che segue.

Le prime tre note del basso suindicato rappresentano un passaggio fra tonica e dominante.



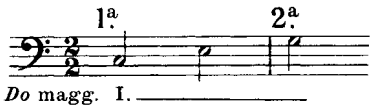
È ovvio che le note *Do* e *Sol*, per la loro funzione rispettivamente di tonica e di dominante e per essere sul tempo forte della misura, richiedono di essere armonizzate col proprio rispettivo accordo.

La nota *Mi* invece, per essere sul tempo debole della misura e per essere inclusa fra tonica e dominante, non ha funzione importante e quindi non può ricevere una veste armonica propria. In questo caso essa viene armonizzata coll'accordo del I. grado del quale è parte integrante, come la nota *Do* che la precede nella misura.



L'accordo del I. grado in tal modo viene prolungato per tutta la misura, per essere poi concatenato all'accordo del V. grado della misura successiva, formando così una concatenazione di 1.ª specie.

Qui viene fatto di domandare se le note *Do-Mi-Sol*, per essere elementi costitutivi dell'accordo del I. grado, non sarebbero suscettibili di essere armonizzate col solo suddetto accordo.



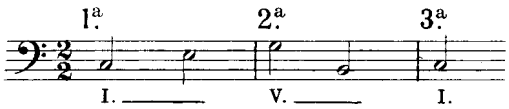
A questa domanda rispondiamo che armonizzare le note *Do-Mi-Sol* col solo accordo del I. grado è cosa possibile, però in questo caso non consigliabile per il senso incerto e fiacco che ne deriva.

Infatti prolungando l'accordo del I. grado sino al primo tempo della seconda misura si toglie alla nota *Sol* (dominante) la possibilità di presentarsi colla propria veste armonica, ed in pari tempo si affievolisce l'effetto dell'accento forte della misura.

Per queste ragioni dobbiamo ritenere più propria l'armonizzazione suggerita precedentemente.

Le note *Sol - Si - Do,* della 2.ª e 3.ª misura formano un passaggio da dominante a tonica.

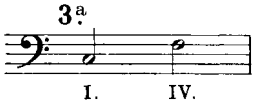
Le note *Sol - Si,* per essere entrambe elementi dell'accordo del V. grado, devono essere armonizzate col suddetto accordo e la nota *Do,* per la sua funzione di tonica, non può che ricevere l'accordo del proprio grado.



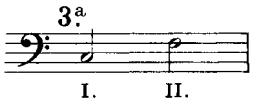
Anche in questo caso l'accordo del V. grado, che è stato prolungato per tutta la misura, viene concatenato a quello del I. grado, formando così una concatenazione di 1.ª specie.

Questo viene a rassicurare che il discorso armonico si forma seguendo il migliore dei procedimenti.

Proseguendo la lettura del basso troviamo nella 3.ª misura le note *Do-Fa,* le quali, per il loro procedimento ad intervalli di *quarta,* formano una concatenazione di 1.ª specie, e richiedono quindi l'applicazione dei propri rispettivi accordi.



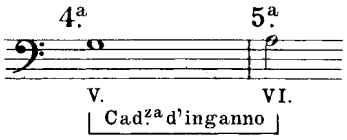
La nota *Fa* però, IV. grado della scala, quando non ha una precisa funzione tonale, cioè quando non si concatena alla tonica, può essere armonizzata anche coll'accordo del II. grado, del quale è pure nota integrante.



In relazione a quanto abbiamo detto, possiamo stabilire che la nota *Fa,* può ricevere tanto l'accordo del IV. grado, quanto quello del II. grado.

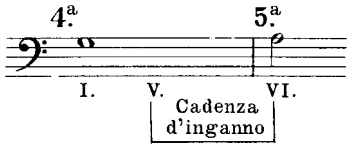
L'applicazione dell'uno o dell'altro dei due accordi è in relazione alla funzione della nota stessa ed anche alla possibilità di ottenere dalla parte superiore un movimento melodico interessante.

Nella 4.ª e nella 5.ª misura abbiamo le note *Sol - La,* le quali, formando *cadenza d'inganno,* devono essere rivestite degli accordi propri al loro grado.

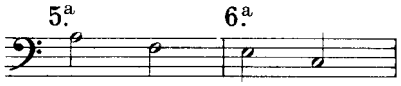


La nota *Sol* però ha la durata di due tempi, per marcare i quali deve poter ricevere due accordi perciò deve essere armonizzata, oltre che coll'accordo del V. grado, anche con quello del I. grado, che in questo caso precede quello del V. grado stesso.

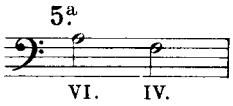
Di guisa che le note *Sol-La* della 4.ª e 5.ª misura devono ricevere i seguenti accordi:



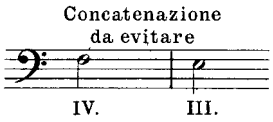
Nella 5.ª e nella 6.ª misura le note si presentano nel seguente ordine:



Le note *La-Fa* della 5.ª misura, che procedono per *terza* e che formano una concatenazione di 2.ª specie, sono bene armonizzate con accordi diretti, cioè con gli accordi propri al loro grado.

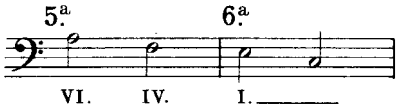


Invece le note *Mi-Do* della 6.ª misura, che pure procedono per *terza discendente*, non si prestano ad essere armonizzate con accordi perfetti, cioè come le note della misura precedente, a causa della cattiva concatenazione che si otterrebbe cogli accordi delle note *Fa-Mi* (IV. e III. grado) concatenazione che, come abbiamo detto, deve essere evitata per il senso sgradevole.



Per evitare quindi la suddetta concatenazione le note *Mi-Do* vengono armonizzate invece coll'accordo del I. grado, del quale sono entrambe elementi costitutivi.

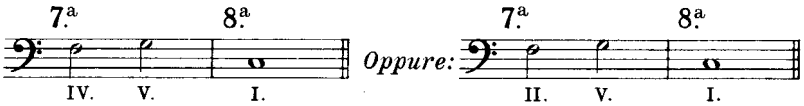
Così le note della 5.ª e 6.ª misura vengono ad essere armonizzate nel seguente modo:



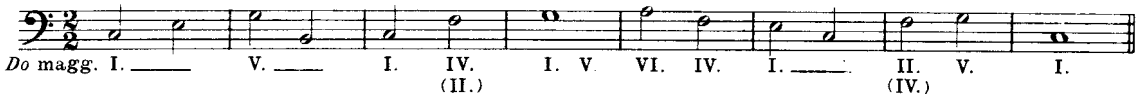
Nelle due ultime misure le note rappresentano una delle formule più comuni della cadenza perfetta.

L'armonizzazione di dette note è ovvia e si può dire tassativa.

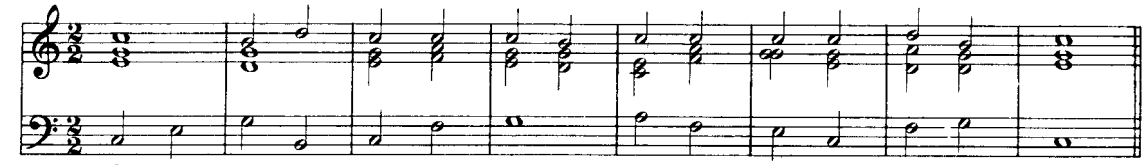
La nota *Fa,* può ricevere tanto l'accordo del IV. grado quanto quello del II. mentre le note *Sol - Do,* per essere gli elementi costituenti la *cadenza perfetta,* richiedono l'applicazione dei propri rispettivi accordi.

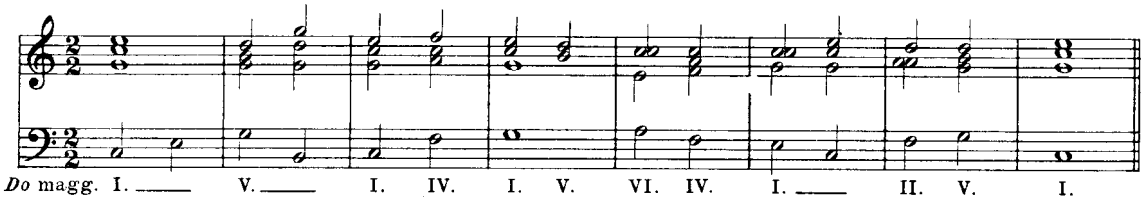


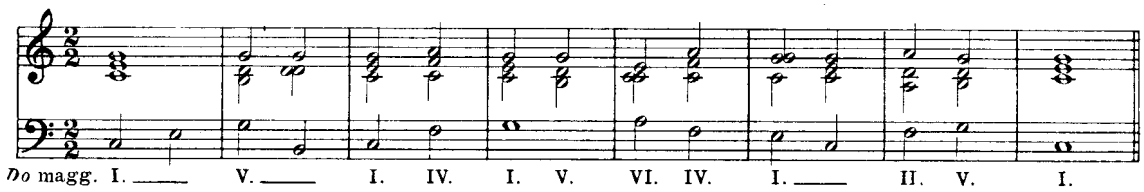
Trascriviamo qui sotto per disteso il basso presentato precedentemente, segnando sotto ogni nota i numeri che rappresentano gli accordi scelti per la sua armonizzazione.



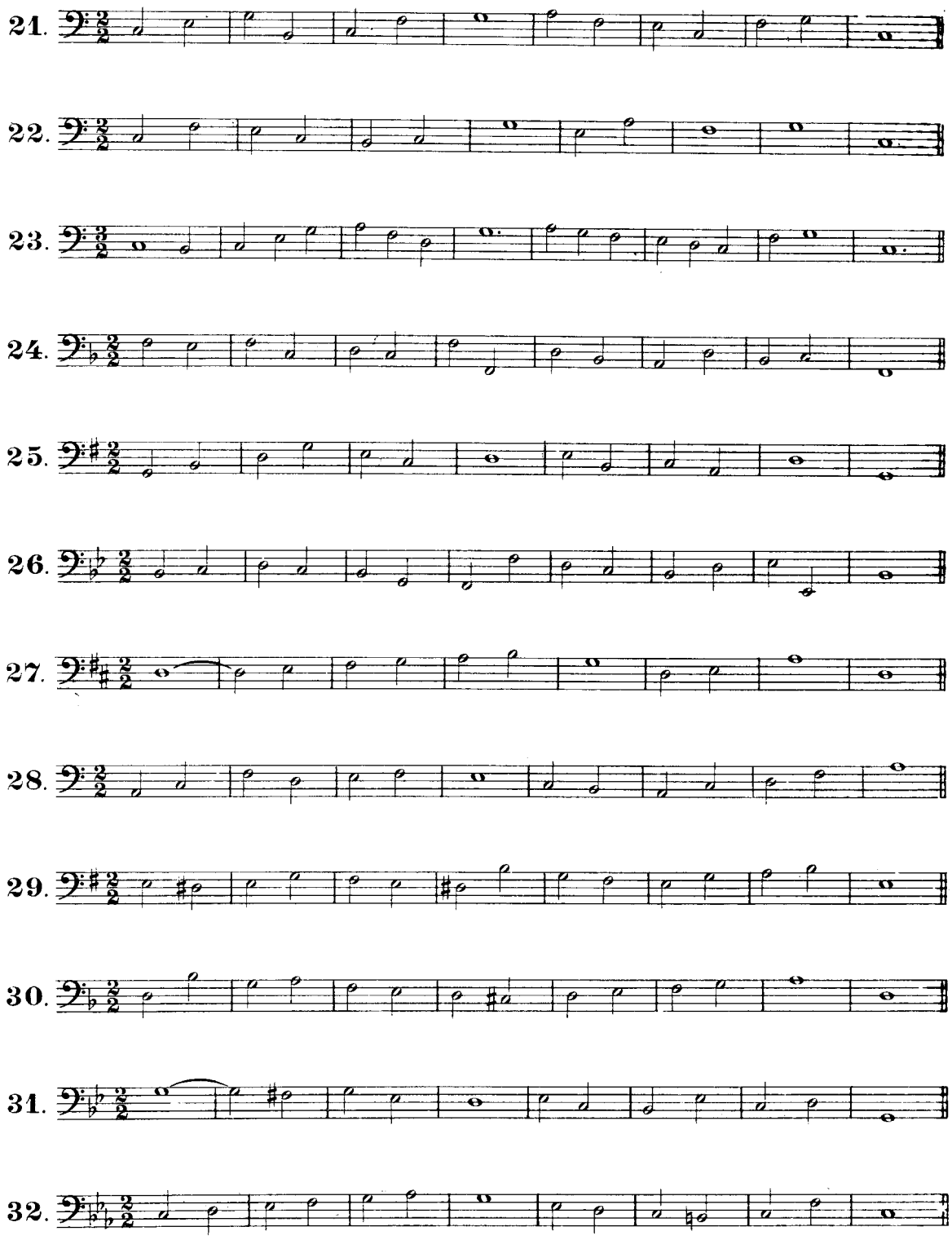
Il basso dovrà essere realizzato, almeno per i primi esercizi, nelle tre diverse posizioni, per avere la possibilità di distinguere fra di esse quella che offre il miglior risultato fònico.







La realizzazione del suesposto basso in *prima* ed in *seconda* posizione, per la linea melodica della parte superiore più interessante e per la disposizione più lata degli accordi, è da preferirsi a quella della *terza* posizione.


21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.

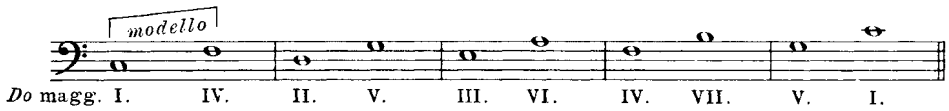
PROGRESSIONI TONALI

Chiamasi *"progressione"* il procedimento mediante il quale un disegno melodico, chiamato *"modello"*, viene riprodotto su diversi gradi della stessa scala o sugli stessi gradi di scale diverse.

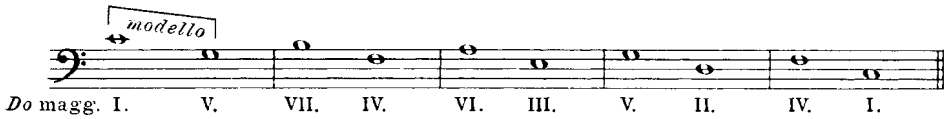
Se il *modello* viene riprodotto su diversi gradi della stessa scala, la progressione è *tonale* o *diatonica*, se il *modello* invece viene riprodotto sugli stessi gradi di scale diverse, la progressione è *modulante*.

Tanto la progressione tonale quanto quella modulante possono essere *ascendenti* o *discendenti*, di *grado congiunto* o *disgiunto*, *regolari* od *irregolari*.

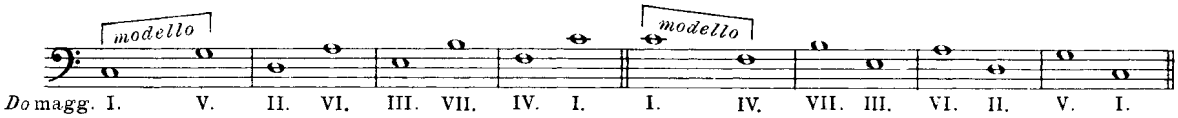
La progressione è *ascendente* se il *"modello"* viene riprodotto su gradi della scala *più in alto* di quello del modello stesso.



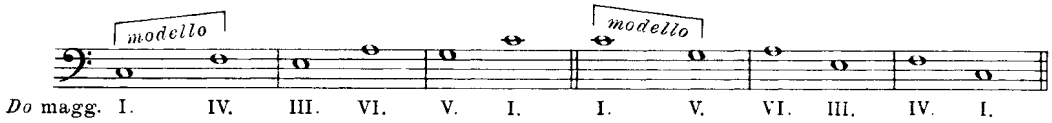
La progressione invece è *discendente* se il *"modello"* viene riprodotto su gradi *più in basso* di quello del modello stesso.



La progressione è di *grado congiunto* se il *"modello"* viene riprodotto seguendo l'ordine dei gradi della scala.



La progressione invece è di *grado disgiunto* se il *"modello"* viene riprodotto successivamente per intervalli di terza, o per intervalli di quarta, *ecc.*



La progressione infine è *regolare* se ottenuta seguendo le norme suesposte, è *irregolare* invece se contraddice, anche solo in parte, alle norme stesse.

In questo capitolo ci occuperemo soltanto delle progressioni tonali, non essendo noi ancora a conoscenza del processo della modulazione.

La progressione tonale è governata da una legge in virtù della quale l'armonizzazione del *modello* deve essere riprodotta identicamente su ogni grado della scala.

Per ottenere ciò è necessario che ogni grado abbia la stessa tendenza e la stessa importanza tonale.

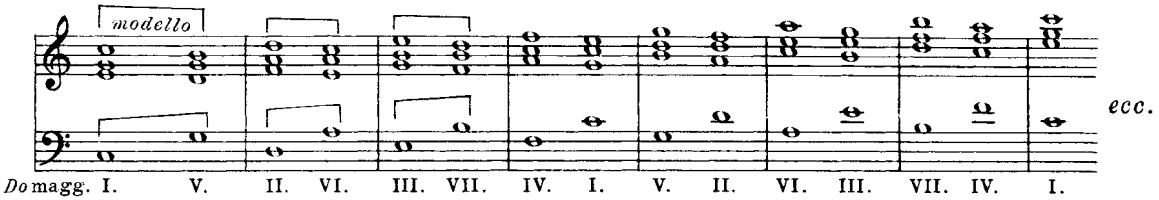
Così, la tonica non ha più carattere di nota autorevole e quindi non esercita più la sua forza d'attrazione sulle altre note della scala, così pure la dominante e la nota sensibile, non essendo più attratte dalla tonica, perdono il loro carattere di moto e la loro tendenza a concatenarsi alla tonica stessa.

La progressione tonale inoltre deve poter disporre in egual modo di tutti i gradi della scala; perciò il VII. grado, che era stato escluso dal sistema armonico, perchè non rappresentante la nota fondamentale dell'accordo, viene invece ora ammesso col proprio accordo con funzione uguale a quella degli altri gradi.

L'accordo di 5ª diminuita, proprio a detto grado, viene usato come accordo consonante e cioè senza l'obbligo di risolvere nè la *quinta diminuita* stessa, nè la nota sensibile.

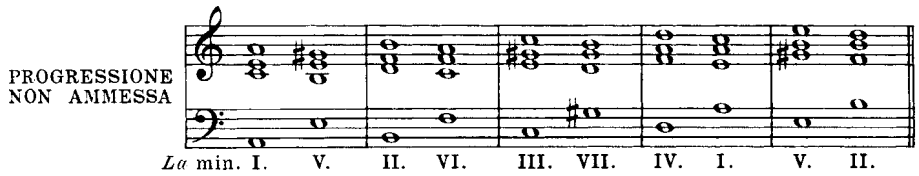
La progressione tonale quindi può essere ottenuta sui seguenti gradi:

ESEMPIO DI PROGRESSIONE TONALE

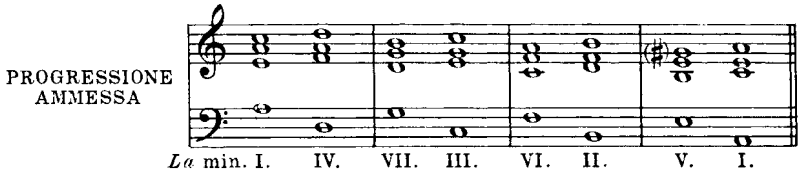


La progressione tonale può essere lunga o breve, in relazione al maggiore o minore numero di volte che il modello viene riprodotto e può incominciare e terminare su qualunque grado, non mai però sul VII. grado.

Le *progressioni tonali del modo minore* si ottengono seguendo gli stessi procedimenti delle progressioni del modo maggiore. Esse però non sono usate in senso ascendente per i rapporti di 2ª eccedente e di 4ª e di 5ª eccedente e diminuita, che rendono sgradevole la successione armonica ed irregolare la linea melodica della progressione.



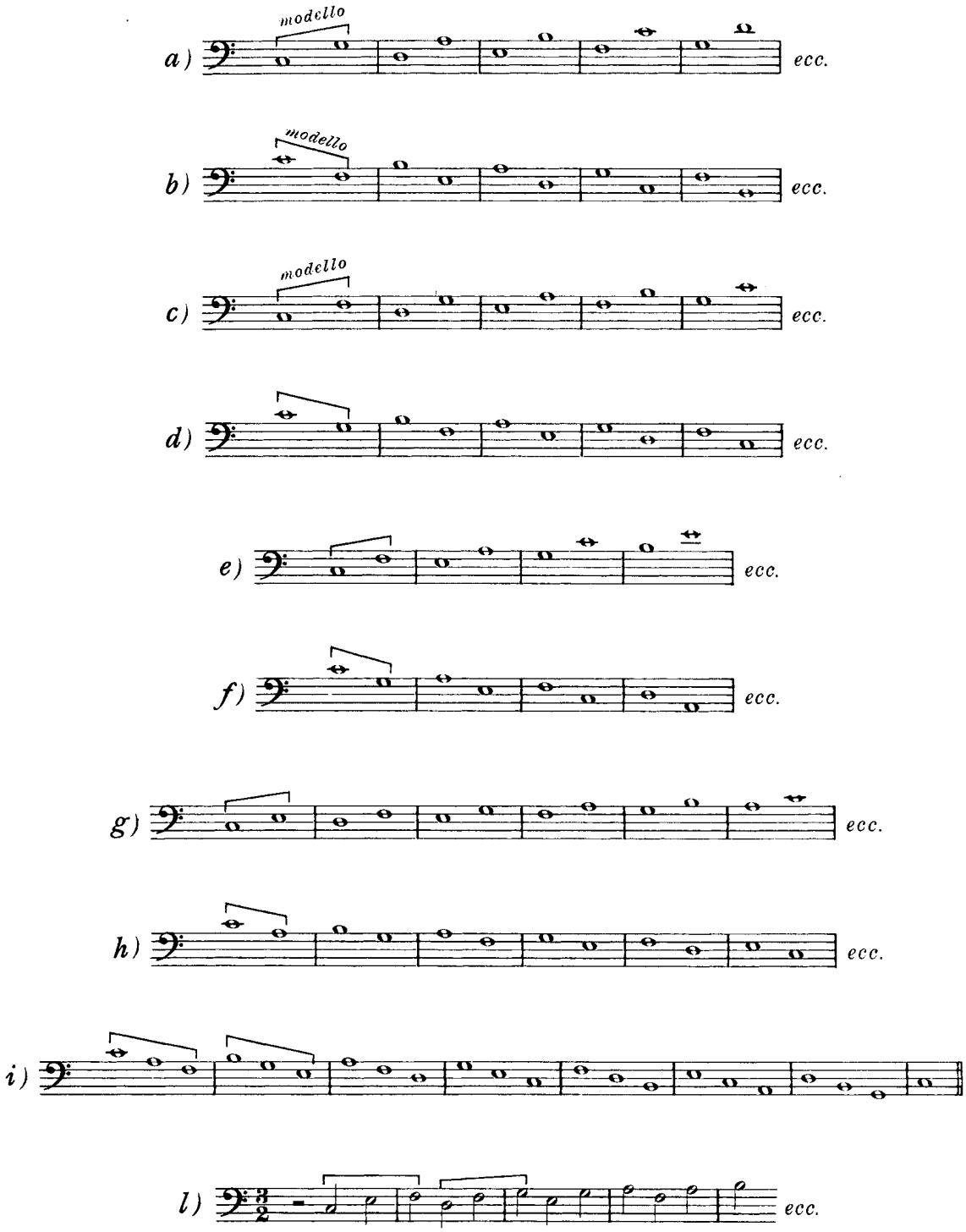
Sono invece usate in senso discendente, per il loro andamento che esclude il VII. grado alterato e quindi non presenta più i rapporti aspri della progressione ascendente.



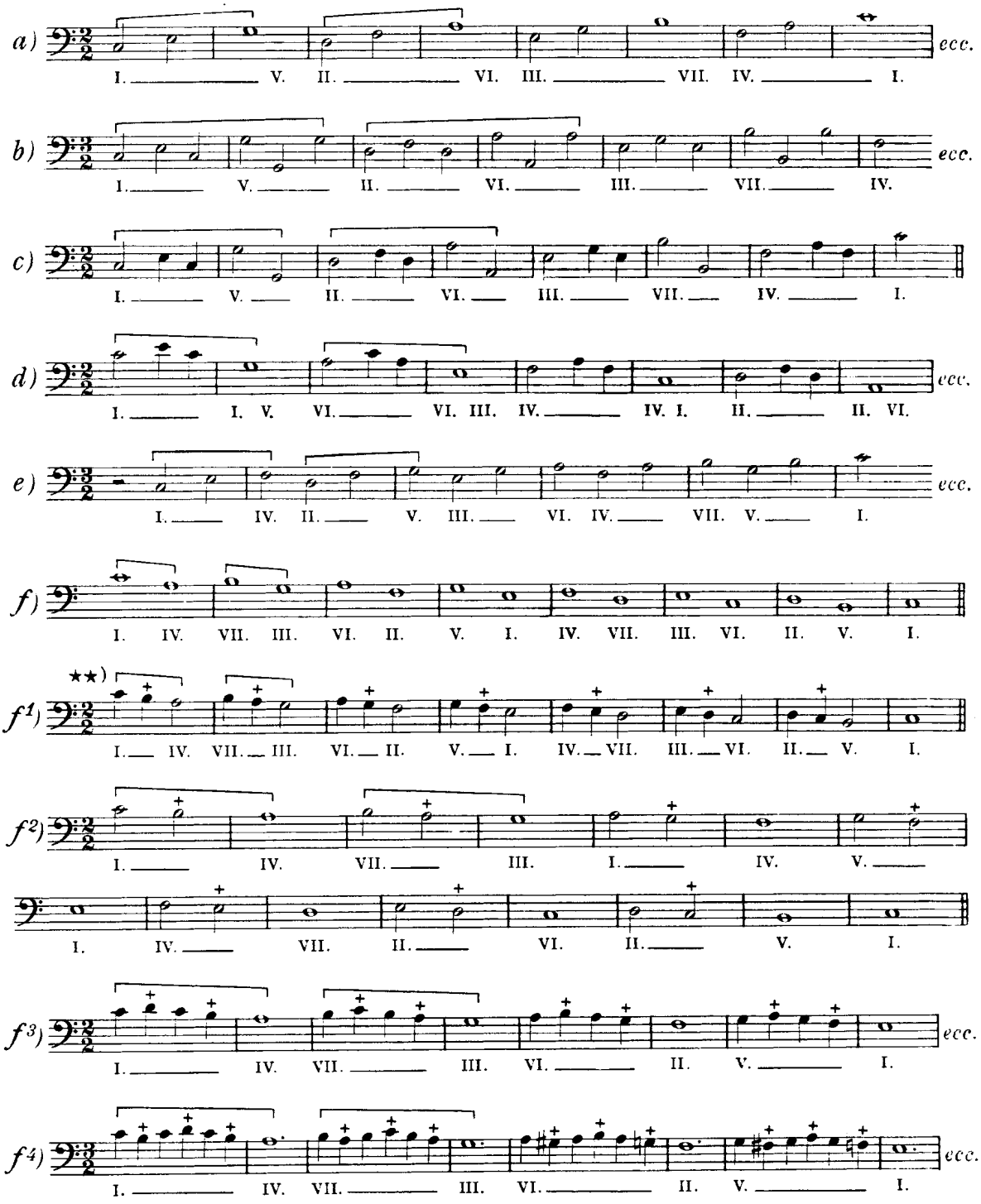
Aggiungiamo però che il VII. grado alterato (nota sensibile) viene introdotto nelle progressioni discendenti soltanto al momento della chiusa delle progressioni stesse, per dare a queste il senso compiuto della cadenza.

L'accordo di 5ª diminuita del II. grado del modo minore viene considerato nella progressione alla stessa stregua dell'accordo del VII. grado del modo maggiore, cioè come accordo consonante, quindi senza l'obbligo di risolvere la nota sensibile e la 5ª diminuita stessa.

PROGRESSIONI TONALI SUGLI ACCORDI DIRETTI ★)



★) Le progressioni suesposte, che per ragioni di spazio sono presentate soltanto su alcuni gradi della scala, devono essere realizzate fino a raggiungere l'ottavo grado. Esse inoltre devono essere trasportate anche in altri toni sopra e sotto a quello indicato dall'esempio.



★) Vedi osservazione precedente sulle "Progressioni tonali" a pag. 64.

★★) La nota indicata col segno + è considerata "nota di passaggio" e perciò deve essere armonizzata non con accordo proprio, bensì con quello che viene applicato alla nota che la precede.

APPLICAZIONE DELLE PROGRESSIONI TONALI

33.

34.

35.

36.

37.

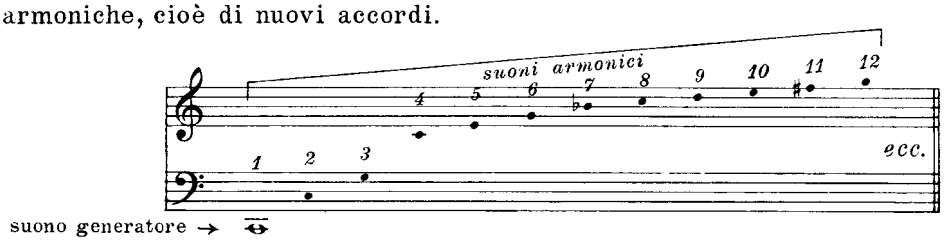
ACCORDI DISSONANTI

ACCORDO DI SETTIMA DI DOMINANTE

(ACCORDO DEL V. GRADO COLLA 7ª)

La serie dei suoni armonici, come abbiamo visto precedentemente, offre nei suoi primi *sei suoni* gli elementi costitutivi degli accordi maggiore e minore.

Detta serie però non termina al 6º suono, bensì dopo di questo continua arricchendosi di altri elementi, parecchi dei quali, come il 7º, il 9º, l'11º suono, *ecc.*, per i loro rapporti col *suono generatore* della serie stessa, offrono la possibilità di nuove combinazioni armoniche, cioè di nuovi accordi.



Detti accordi però si distinguono per il carattere assolutamente diverso di quello degli accordi maggiori e minori ottenuti precedentemente, carattere che viene definito di *moto* e per il quale essi sono spinti a risolvere verso un punto di *riposo*.

Perciò è necessario distinguere gli accordi in due grandi categorie, chiamando:

Accordi consonanti, quelli che hanno carattere di *riposo.*

Accordi dissonanti, ,, ,, ,, ,, ,, *moto.*

Gli accordi *consonanti* sono costituiti da elementi derivati dai primi *sei* suoni armonici.

Gli accordi *dissonanti* sono costituiti dagli elementi precedenti coll'aggiunta del *settimo* e del *nono* suono armonico.

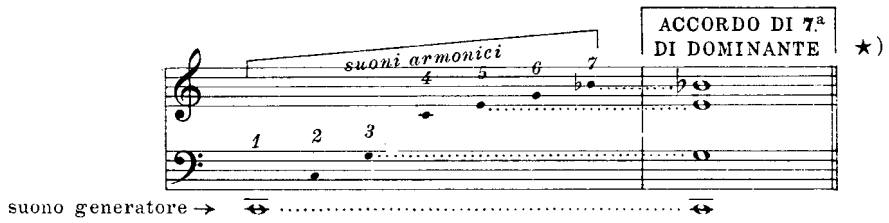
Sono consonanti gli accordi *maggiori* e *minori* presentati precedentemente.

Sono dissonanti gli accordi di 7ª, di 9ª e tutti gli altri che in seguito esporremo.

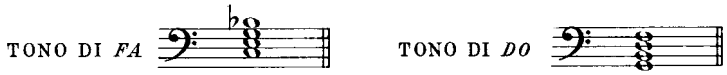
Gli accordi di 7ª sono composti di quattro suoni.

Di questi accordi il più importante per le sue proprietà e per la sua particolare funzione tonale è l'*accordo di 7ª di dominante.* (accordo del V. grado colla 7ª)

Detto accordo si ottiene congiungendo al *suono generatore* della serie degli armonici, il *terzo,* il *quinto* ed il *settimo* suono della serie stessa.



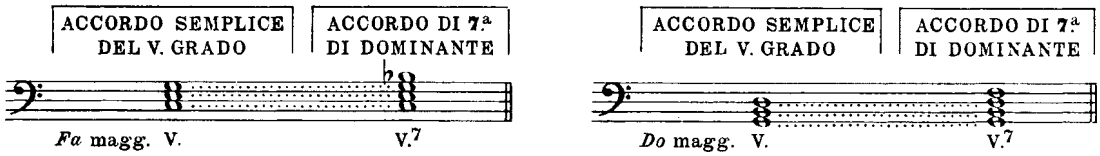
Lo stesso accordo coi suoni disposti in limiti più ristretti.



★) Nella costituzione dell'accordo vengono omessi i suoni raddoppiati.

L'accordo di 7.ª di dominante, visto nella tonalità, ha per nota fondamentale il V. grado della scala, sulla quale nota vengono disposti gli altri elementi alla distanza di 3.ª maggiore, di 5.ª giusta e di 7.ª minore.

Per la sua costituzione identica nei primi tre suoni a quella dell'accordo del V. grado, può essere considerato un accordo del V. grado stesso, al quale è stata aggiunta la *"settima"*.

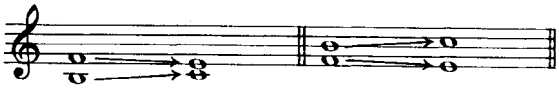


Perciò viene indicato collo stesso segno dell'accordo del V. grado, al quale segno viene aggiunto il numero 7, per indicare la presenza della settima nell'accordo. ($V.^7$)

L'accordo di 7.ª di dominante ha una particolare tendenza a risolvere sull'accordo di tonica, tendenza che è derivata dal carattere di moto della *settima* e della *nota sensibile*, che sono due elementi dell'accordo stesso.

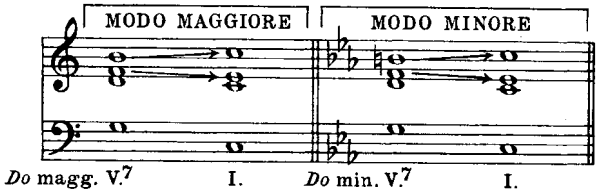
Questi elementi infatti, per virtù di detto carattere, devono sempre risolvere: la 7.ª *discendendo di un grado congiunto*, la *nota sensibile ascendendo di un semitono.*

RISOLUZIONE DELLA 7.ª E DELLA NOTA SENSIBILE
NELL'ACCORDO DI 7.ª DI DOMINANTE



Seguendo quindi la suddetta tendenza, l'accordo di 7.ª di dominante risolve sull'accordo di tonica nel seguente modo.

RISOLUZIONE DELL'ACCORDO DI 7.ª DI DOMINANTE



Si tenga presente che la nota sensibile, la 7.ª e tutte le dissonanze in genere, per il loro carattere di moto per il quale sono spinte a risolvere, non devono mai essere raddoppiate.

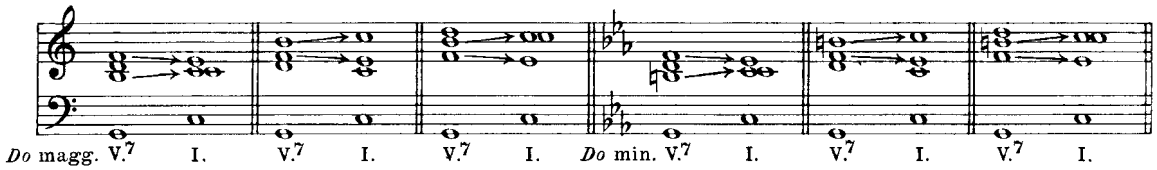
Come è facile rilevare dal suesposto esempio, l'accordo di 7.ª di dominante è di costituzione identica per ambedue i modi. Esso quindi ha la possibilità di risolvere tanto sull'accordo maggiore, quanto su quello minore. La diversità della risoluzione è nel moto discendente della *settima* che può essere di *un semitono* o di *un tono.*

Così, se la *settima* discende di *un semitono*, risolve sul *terzo grado* della scala *maggiore* e forma l'*accordo maggiore*, se invece la *settima* discende di *un tono*, risolve sul *terzo grado* della scala *minore* e forma l'accordo *minore*. *(Vedi esempio suesposto.)*

L'accordo di 7.ª di dominante si applica nella cadenza perfetta e nella cadenza d'inganno.

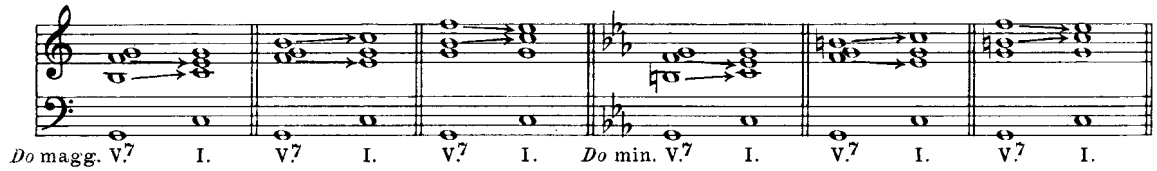
Nella cadenza perfetta detto accordo può essere dato *completo* ed *incompleto*

Se è *completo* risolve sull'accordo di tonica *incompleto.*

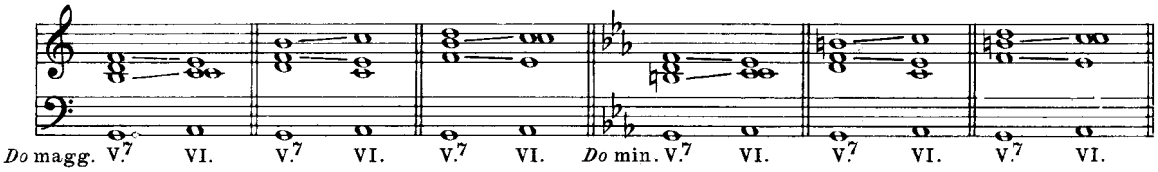


Se invece è *incompleto* risolve sull'accordo di tonica *completo.*

L'accordo di 7.ª di dominante è incompleto quando nella sua costituzione viene esclusa la *quinta* ed in luogo della quale viene inclusa l'*ottava.*

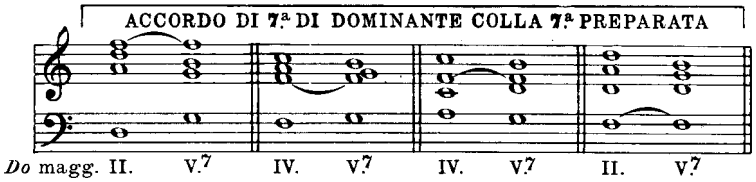


Nella cadenza d'inganno invece l'accordo di 7.ª di dominante deve essere sempre dato completo, per poterne effettuare la risoluzione senza incorrere nell'errore di produrre ottave od unissoni nascosti.



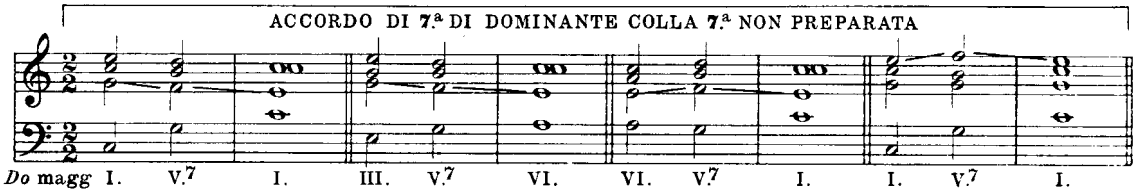
Come abbiamo detto precedentemente, un'antica e severa norma scolastica insegna che la dissonanza non può essere data se non *preparata* da una consonanza.

Per seguire quindi la predetta norma, la *settima* dell'accordo di dominante, essendo una dissonanza, dovrebbe essere preparata mediante la stessa nota dell'accordo che la precede.

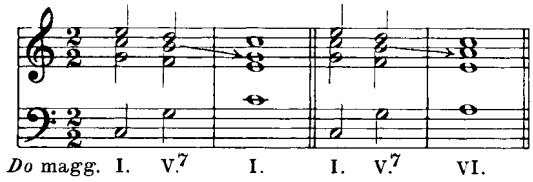


Viceversa detta *settima*, per essere uno dei suoni armonici costituenti l'accordo, non ha senso aspro come le altre dissonanze in genere e perciò può essere data anche *senza preparazione.*

Aggiungiamo subito però che la *settima* non preparata deve essere data di grado congiunto e di preferenza in senso discendente, per poterne ottenere senso gradevole.

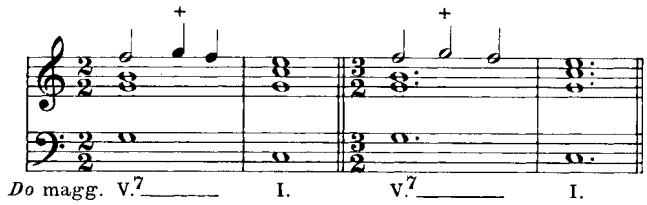


La nota sensibile, quando è nelle parti di mezzo dell'accordo, può risolvere discendendo alla dominante ed anche al VI. grado.

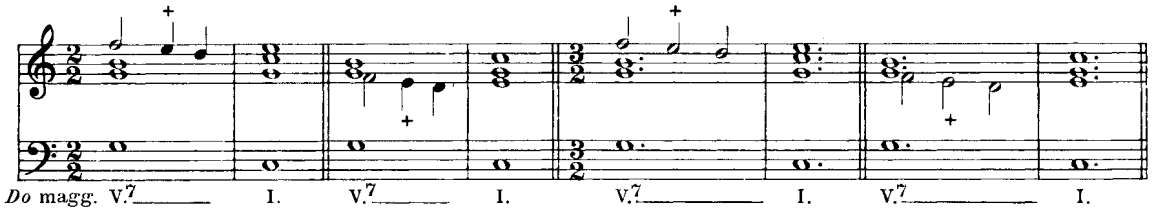


L'accordo di 7.ª di dominante, specialmente quando ha una durata di due o più tempi, può essere dato con qualche ornamento che lo rende più vario e più interessante e che in pari tempo serve a marcare i diversi tempi della misura.

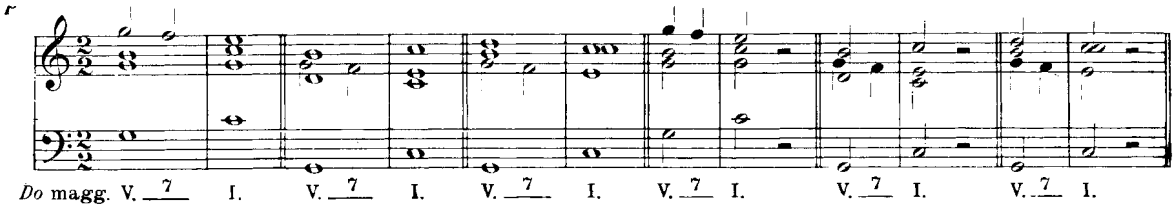
Così, detto accordo può essere dato colla *settima* ornata della *nota d'appoggiatura superiore,* cioè colla *settima* che prima di risolvere, sale toccando l'*ottava,*

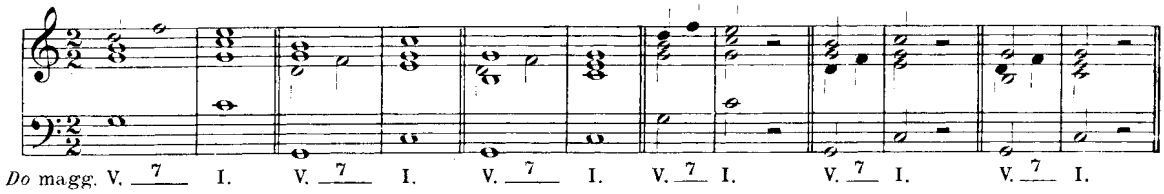


oppure può essere dato facendo discendere la *settima* alla *quinta* attraverso la *nota intermedia.*

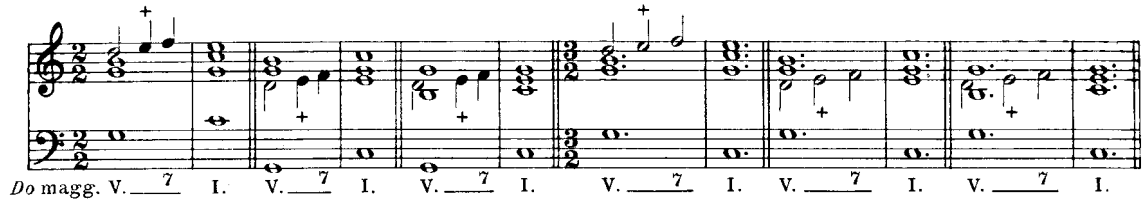


Così pure può essere dato sulle parti deboli della misura, preceduto dallo stesso accordo semplice, colla *settima* che discende dall'ottava a guisa di nota di passaggio,





Quest'ultimo procedimento può essere ottenuto anche colla *quinta* che sale alla *settima*, passando attraverso la *nota intermedia*.



Facciamo rilevare che le combinazioni armoniche ottenute colla *nota intermedia* fra la *quinta* e la *settima* e colla *nota d'appoggiatura* non costituiscono un accordo a sè, bensì un'armonia di passaggio che non altera il senso dell'accordo.

L'accordo di 7.ª di dominante può essere presentato sotto diversi aspetti, cioè può essere *diretto* e *rivoltato*.

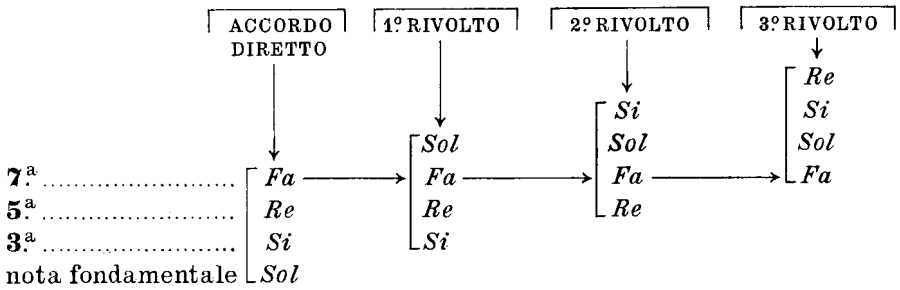
È *diretto* se la *nota fondamentale* è al basso,

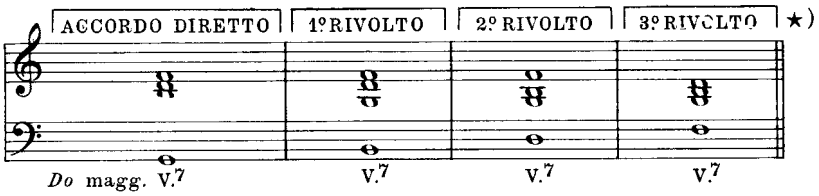
è *rivoltato* invece se al basso vi è una delle note dell'accordo che non sia quella fondamentale.

Detto accordo, essendo composto di quattro suoni, è suscettibile di *tre rivolti*.

Così, ad esempio, nel tono di *Do* maggiore l'accordo di 7.ª di dominante

è *diretto* se al basso vi è la nota *Sol*,
è allo stato di 1.º *rivolto* se al basso vi è la nota *Si*,
" " " " 2.º *rivolto* " " " " " " " *Re*,
" " " " 3.º *rivolto* " " " " " " " *Fa*.



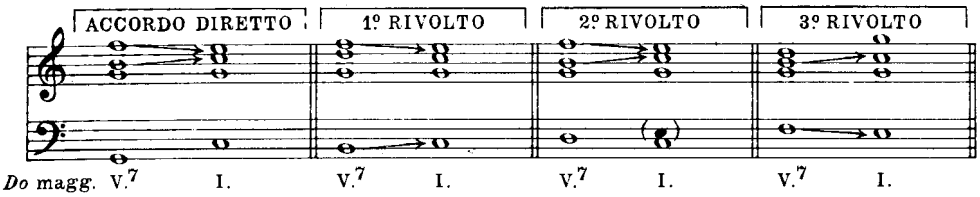


Per ciò che riguarda i rivolti dell'accordo di 7.ª di dominante giova ripetere qui ciò che abbiamo detto precedentemente circa i rivolti degli accordi maggiore e minore e cioè che rappresentando essi tre aspetti diversi dello stesso accordo diretto, hanno di questo le stesse proprietà e le stesse tendenze.

Perciò i rivolti dell'accordo di 7.ª di dominante vengono indicati collo stesso segno dell'accordo diretto, vengono applicati cogli stessi procedimenti dell'accordo diretto stesso e come questo risolvono sull'accordo di tonica.

★) Facciamo rilevare che nel 3.º rivolto la 7.ª dell'accordo è al basso dell'accordo stesso.

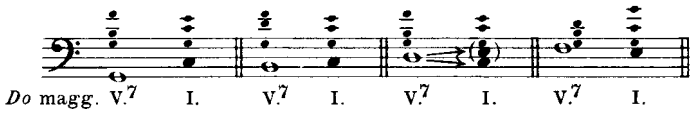
RISOLUZIONE DELL'ACCORDO DI 7.ª DI DOMINANTE DIRETTO E RIVOLTATO



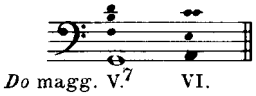
È opportuno osservare che anche nei *"rivolti,,* le note che hanno obbligo di risolvere sono ancora le stesse dell'accordo diretto e cioè quelle che rappresentano la *settima* e la *nota sensibile* e che nel caso suesposto sono rispettivamente le note *Fa* e *Si.*

L'accordo di 7.ª di dominante si applica al basso quando questo presenta una delle note componenti l'accordo stesso e quando questa nota sia seguita da un'altra che offra la possibilità di risolvere regolarmente l'accordo suddetto sull'accordo di tonica o su quello del VI. grado.

Così, nel tono di *Do* maggiore l'accordo di 7.ª di dominante si può applicare al basso nei seguenti casi:



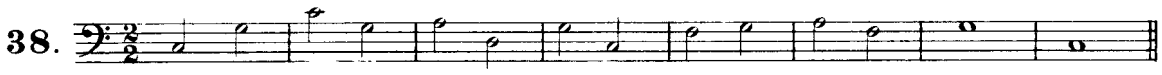
e nel caso della cadenza d'inganno:

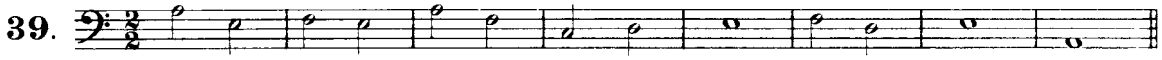


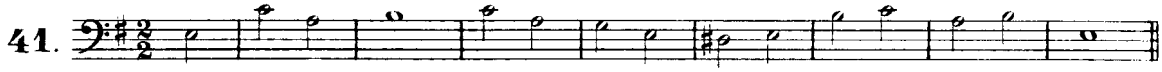
Sarà bene che l'allievo si eserciti a costruire ed a risolvere l'accordo di 7.ª di dominante diretto e rivoltato nei vari toni e nelle diverse posizioni, tenendo presente che detto accordo trova la sua forma migliore quando ha nella parte superiore la *settima* o la *nota sensibile.*

ACCORDI DISSONANTI

APPLICAZIONE DELL'ACCORDO DI 7.ª DI DOMINANTE ALLO STATO FONDAMENTALE







42.

43.

44.

APPLICAZIONE DELL' ACCORDO DI 7.ª DI DOMINANTE DIRETTO E RIVOLTATO

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

MODULAZIONE

Se il discorso musicale dovesse essere formato soltanto da elementi di un sol tono, non potrebbe durare a lungo senza generare monotonìa. Troppo ristretti sarebbero i limiti in cui dovrebbe svolgersi e troppe scarse sarebbero le risorse di cui potrebbe disporre.

Per riuscire ricco e vario nei suoi atteggiamenti il discorso deve avere la possibilità di allargare i suoi confini tonali, cioè deve poter uscire dai limiti del tono in cui ha avuto inizio per entrare in quelli di altri toni vicini e lontani e trovare in tal modo nuove fonti di nuove risorse.

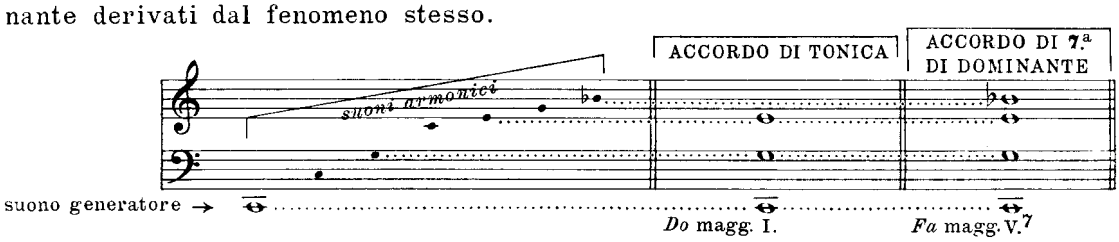
In altre parole deve poter usare del processo armonico che chiamasi *"modulazione"*.

La *modulazione* è il passaggio fra un tono e l'altro.

Essa avviene quando ai suoni di un dato tono si sostituiscono quelli di un altro tono; si spostano in tal modo le relazioni tonali convergendole su un altro punto, il quale diventa la base di un nuovo tono.

L'elemento che più di ogni altro serve alla modulazione è l'*accordo di 7.ª di dominante del tono in cui si vuol modulare.*

Questo procedimento ci viene insegnato, per quanto in forma embrionale, dal fenomeno dei suoni armonici, mediante la successione degli accordi di tonica e di 7.ª di dominante derivati dal fenomeno stesso.



Osserviamo innanzi tutto che detti accordi, pur essendo derivati dallo stesso suono generatore, differiscono per il tono, per il grado che occupano nella scala e per il carattere.

Il primo è l'accordo di tonica di *Do* maggiore ed ha carattere di riposo, l'altro è l'accordo di 7.ª di dominante di *Fa* maggiore ed ha carattere di moto.

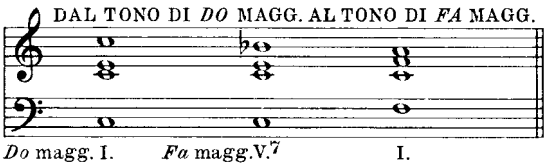
Dalla loro successione deriva un'alternativa di caratteri di riposo e di moto, dei quali quest'ultimo emerge per il suo valore dinamico e muove il discorso armonico da un tono all'altro.

Infatti se noi facciamo seguire l'uno all'altro i due suindicati accordi, avvertiamo al momento in cui si dà l'accordo di tonica un senso di quiete che è l'indice del pieno possesso della tonalità, mentre al momento in cui si dà l'accordo di 7.ª di dominante avvertiamo un senso di moto spiccato, per il quale ci sentiamo spinti verso un punto di riposo diverso di quello determinato dall'accordo precedente. Avviene in tal momento la modulazione per virtù dell'accordo di 7.ª di dominante, il quale, mediante gli elementi di moto di cui è costituito, fa spostare l'intero sistema tonale, determinando così l'àmbito di un nuovo tono.

L'accordo di 7.ª di dominante poi, una volta entrato nel nuovo tono, segue la legge di questo e risolve sull'accordo della nuova tonica.

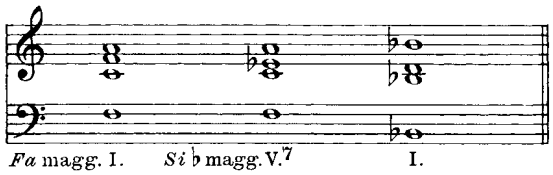
MODULAZIONE

DAL TONO DI *DO* MAGG. AL TONO DI *FA* MAGG.



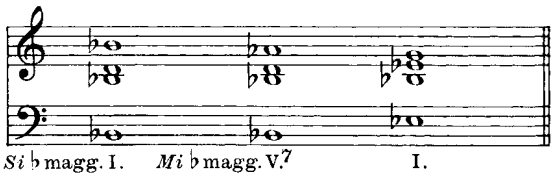
L'esempio suesposto offre la modulazione dal tono di *Do* magg. al tono di *Fa* magg.

Ora se si vuole continuare a modulare, non si ha che da prendere per punto di partenza il tono di *Fa* magg. ed applicare a questo lo stesso procedimento applicato precedentemente al tono di *Do* magg. Si otterrà in tal modo la modulazione dal tono di *Fa* magg. al tono di *Si* ♭ magg.

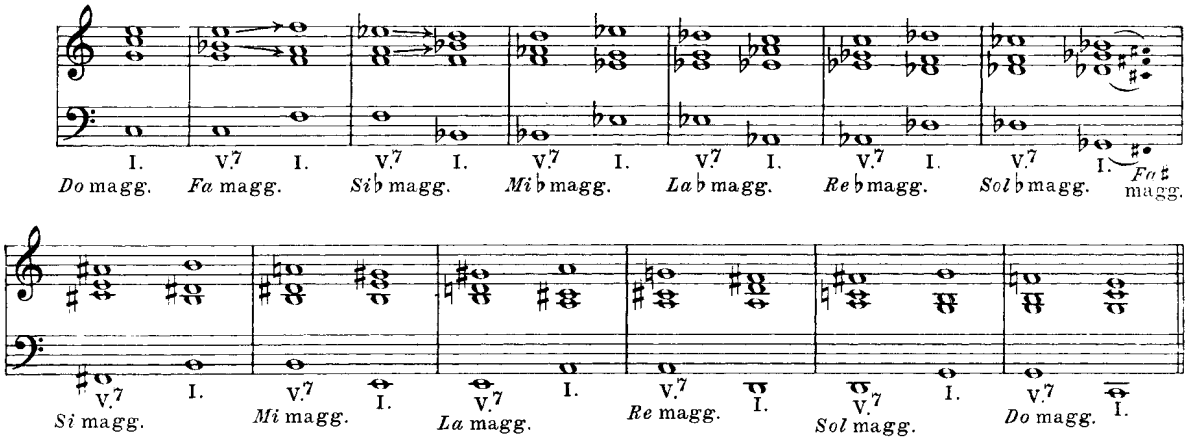


La stessa cosa si applica se si vuole modulare prendendo per punto di partenza il tono di *Si* ♭ magg.

Si otterrà in questo caso la modulazione dal tono di *Si* ♭ magg. al tono di *Mi* ♭ magg.



E così di seguito, applicando sempre l'accordo di 7.ª di dominante sull'ultimo tono ottenuto, si continuerà a modulare in tutti gli altri toni, ottenendo in tal guisa una progressione modulante che partendo dal tono di *Do* e procedendo per quinte discendenti, arriva ancora al tono di *Do*, passando attraverso a tutti i toni.



In relazione a quanto abbiamo suesposto dobbiamo quindi ritenere che l'accordo di 7.ª di dominante del tono in cui si vuol modulare è l'*elemento essenziale della modulazione.*

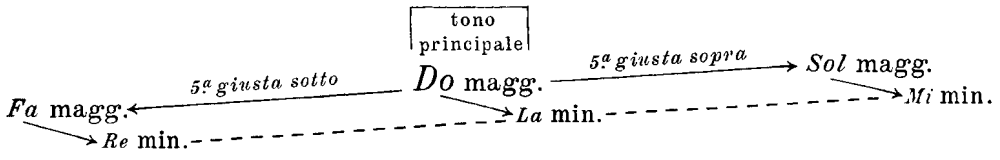
La modulazione può essere effettuata ai *toni vicini* o *relativi* ed ai *toni lontani.*

La modulazione ai toni vicini o relativi è più facile ad ottenersi di quella ai toni lontani per il maggior numero di suoni comuni fra i toni stessi. Infatti i toni vicini hanno *sei suoni comuni,* mentre i toni lontani hanno, in relazione inversa al numero delle quinte che li divide, *meno di sei suoni comuni.*

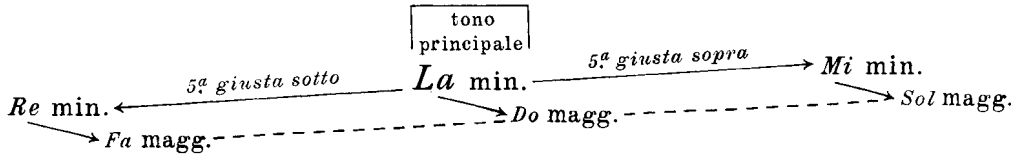
I toni *vicini* o *relativi* sono alla distanza di *una quinta sopra* e di *una quinta sotto* ad un determinato tono.

A questi toni però bisogna aggiungere i rispettivi somiglianti minori, i quali, per essere costituiti dagli stessi suoni del relativo tono maggiore, eccezione fatta per la nota sensibile, sono considerati *toni vicini.*

Così, i toni vicini al tono di *Do* magg. saranno: *Sol magg., Fa magg., La min., Mi min.* e *Re min.*



I toni vicini al tono di *La* min. saranno: *Mi min., Re min., Do magg., Sol magg.,* e *Fa magg.*



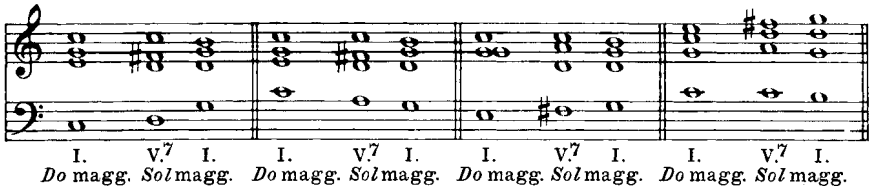
I toni *lontani* invece sono alla distanza di *due* o *più quinte sopra* e *sotto* ad un determinato tono.

La modulazione ai toni vicini, come abbiamo detto, si ottiene applicando l'accordo di 7ª di dominante del tono in cui si vuol modulare; quella ai toni lontani si ottiene applicando lo stesso accordo ed anche coll'ausilio di altri procedimenti.

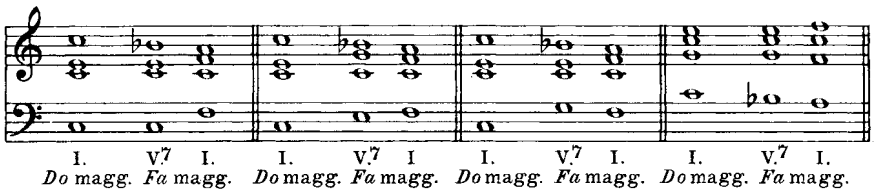
Per la modulazione ai toni lontani rimandiamo lo studioso al capitolo a *pag. 120,* nel quale detto argomento è trattato in modo particolare.

Per la modulazione ai toni vicini presentiamo il seguente prospetto, nel quale abbiamo disposto vari esempi di modulazione dal tono di *Do* magg. ai relativi toni vicini.

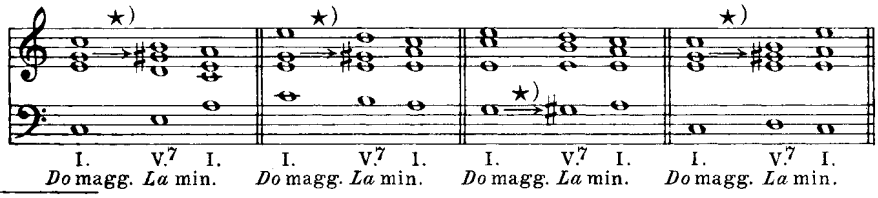
MODULAZIONE DAL TONO DI *DO MAGG.* AL TONO DI *SOL MAGG.*



MODULAZIONE DAL TONO DI *DO MAGG.* AL TONO DI *FA MAGG.*

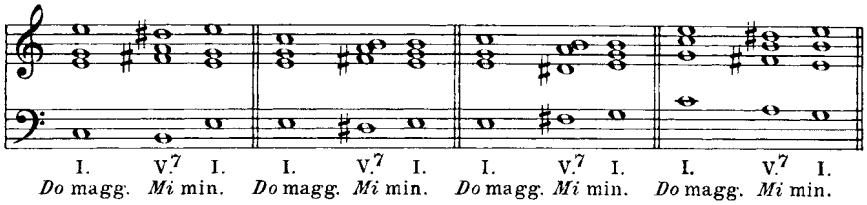


MODULAZIONE DAL TONO DI *DO MAGG.* AL TONO DI *LA MIN.*

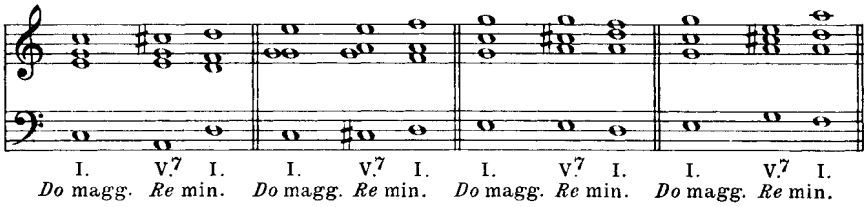


★) Il procedimento cromatico fra due accordi deve essere sempre realizzato dalla stessa parte.

MODULAZIONE DAL TONO DI *DO MAGG.* AL TONO DI *MI MIN.*



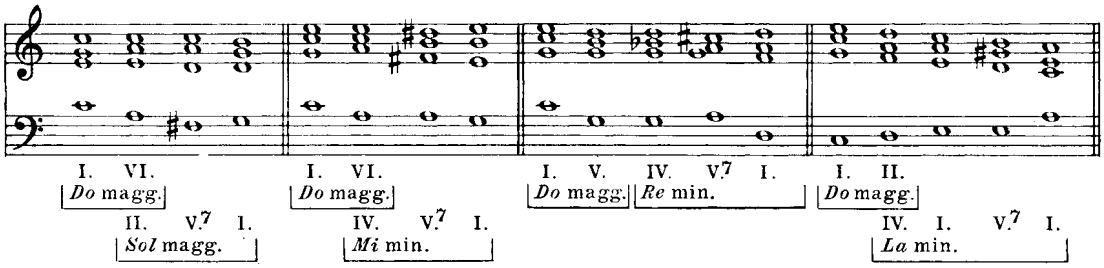
MODULAZIONE DAL TONO DI *DO MAGG.* AL TONO DI *RE MIN.*



Vi sono casi in cui la modulazione può dare senso di durezza per la cattiva concatenazione dell'accordo di 7.ª di dominante con quello che lo precede, causata dalla mancanza di suoni fra gli accordi stessi.

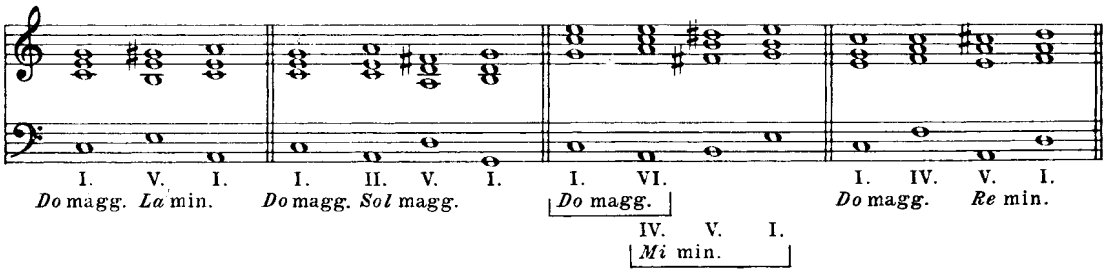
Per ovviare a questo inconveniente si fa precedere all'accordo di 7.ª di dominante quello del II. o quello del IV. grado, i quali per essere comuni ai due toni, offrono la possibilità di una migliore concatenazione e quindi di un procedimento modulante più dolce.

La modulazione ottenuta con questo procedimento chiamasi *preparata*, quella ottenuta applicando direttamente l'accordo di 7.ª di dominante chiamasi *immediata*.



La modulazione può essere ottenuta anche applicando l'accordo semplice di dominante.

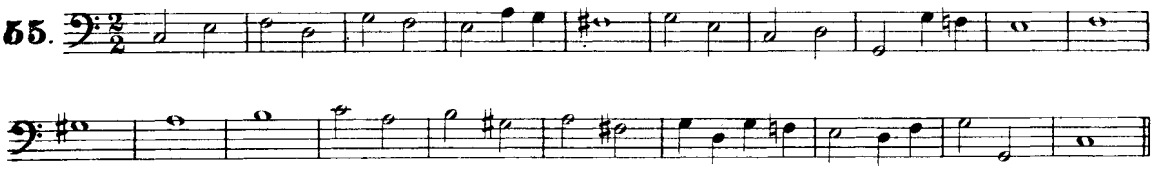
Essa però ha carattere meno deciso, meno vigoroso di quello della modulazione ottenuta coll'accordo di 7.ª per il senso di moto dell'accordo di dominante semplice, che è assai più debole di quello dello stesso accordo colla 7.ª



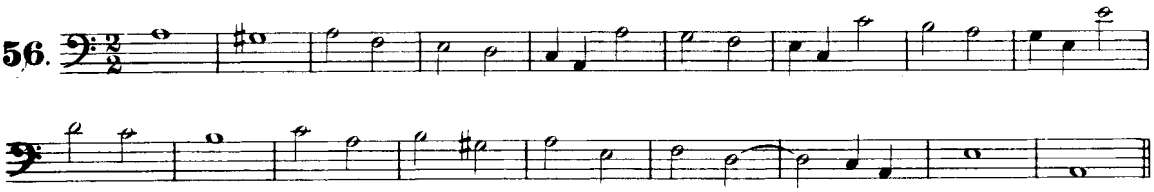
BASSI MODULANTI

APPLICAZIONE DEGLI ACCORDI INDICATI PRECEDENTEMENTE

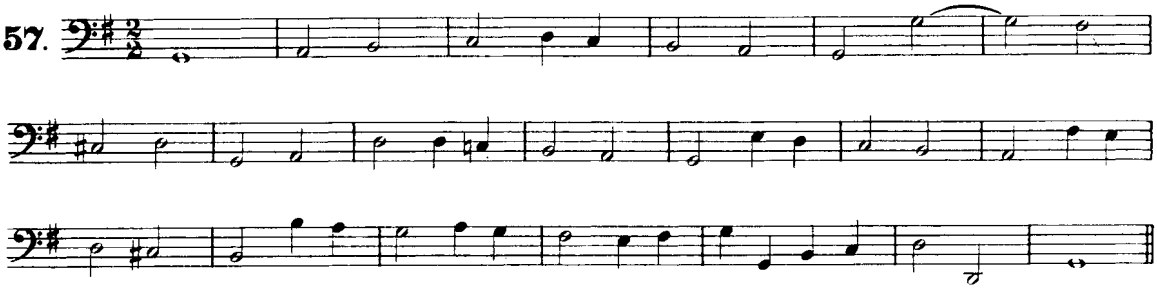
55.



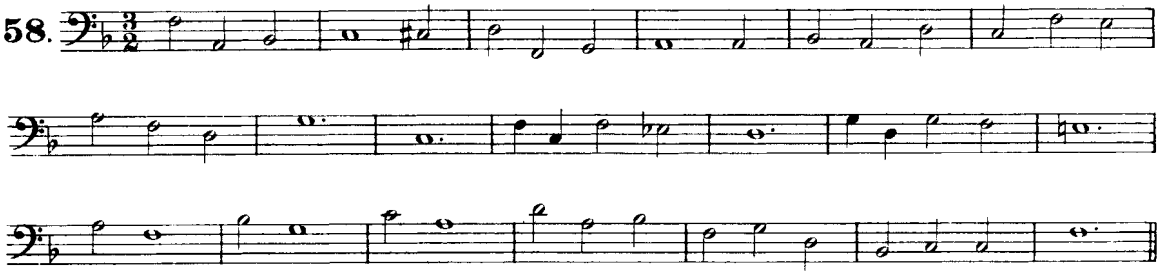
56.



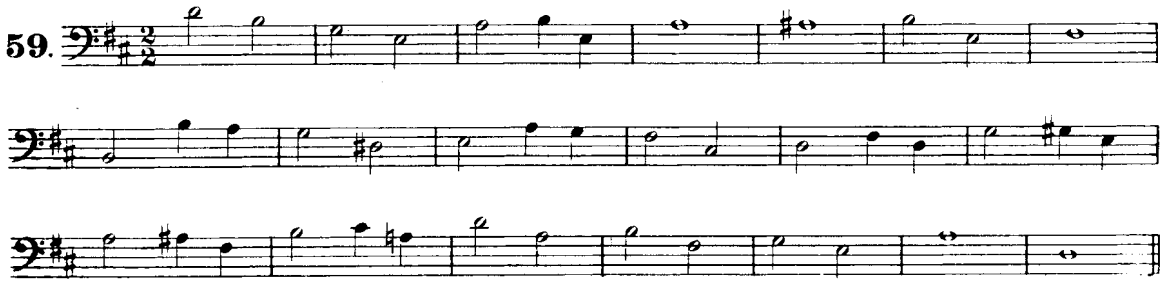
57.



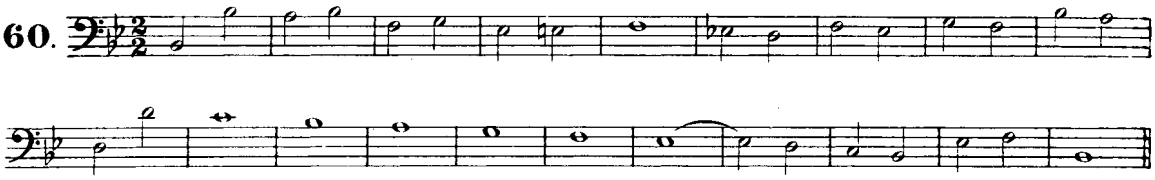
58.



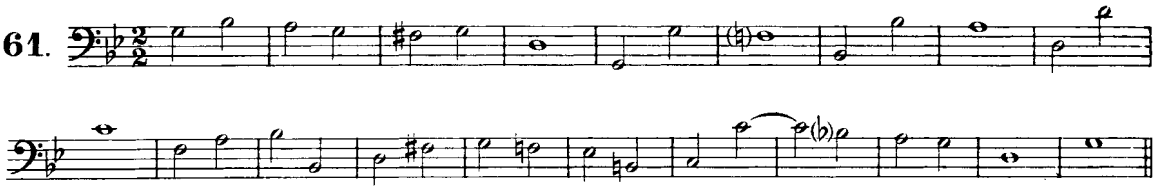
59.



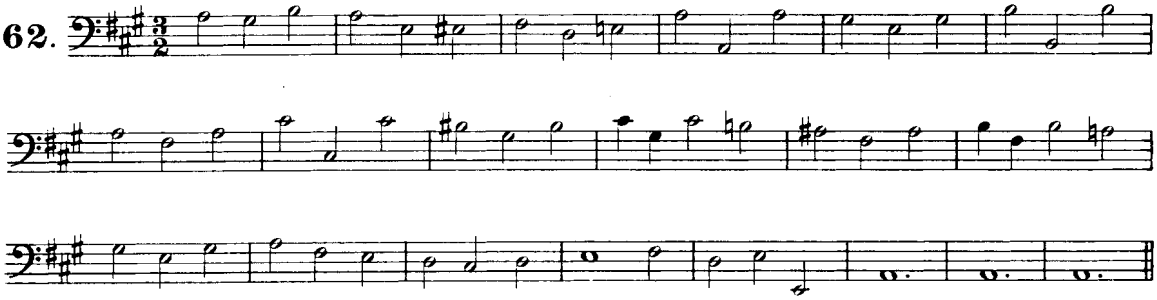
60.



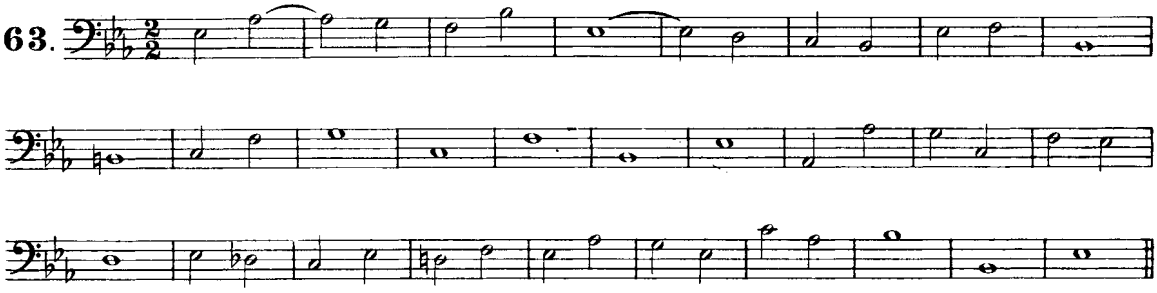
61.



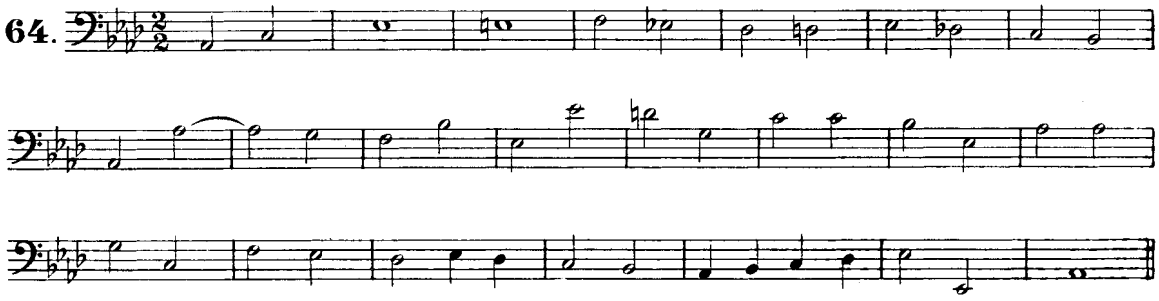
62.



63.



64.



PROGRESSIONI MODULANTI

La progressione modulante, come abbiamo detto precedentemente, è il procedimento mediante il quale il "*modello*" viene riprodotto sugli stessi gradi di diverse scale.

Essa differisce da quella *tonale* per il cambiamento di tono.

Infatti nella progressione tonale il modello viene riprodotto su diversi gradi di un solo tono, in quella modulante invece il modello viene riprodotto sugli stessi gradi di diversi toni.

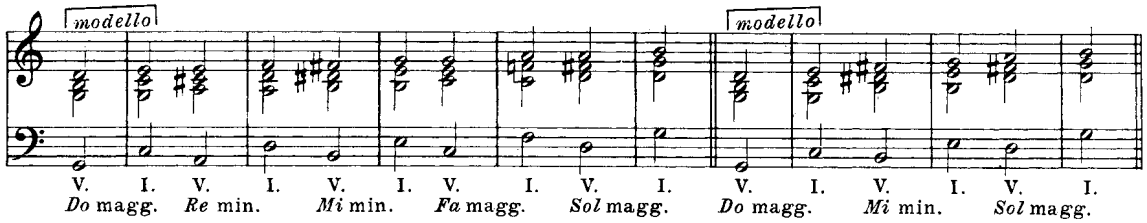
Nella progressione tonale quindi *variano i gradi* e *non varia il tono*, in quella modulante invece *varia il tono* e *non variano i gradi*.

Le due specie di progressione però, benchè differiscano nel loro procedimento fondamentale, sono governate dalle stesse norme circa la riproduzione del modello.

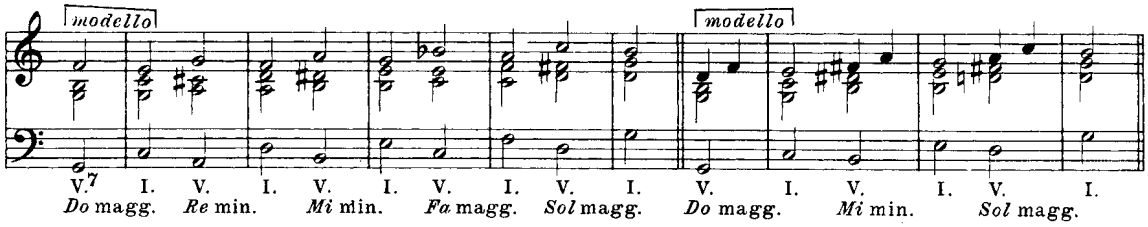
La progressione modulante, come quella tonale, può essere *ascendente* e *discendente*, di *grado congiunto* e *disgiunto*, *regolare* ed *irregolare*.

Essa si ottiene mediante l'applicazione dell'accordo di dominante con e senza settima. ★)

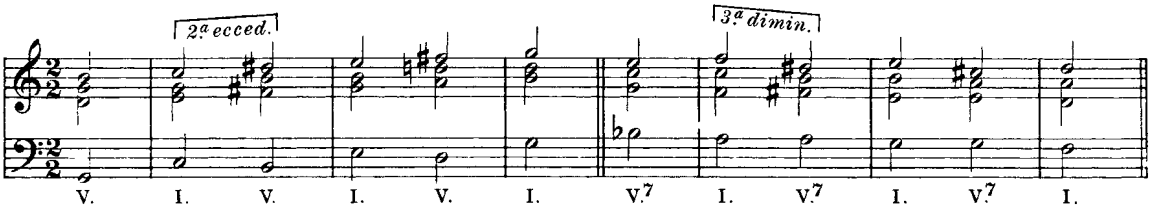
PROGRESSIONE MODULANTE CON ACCORDI SEMPLICI DI DOMINANTE

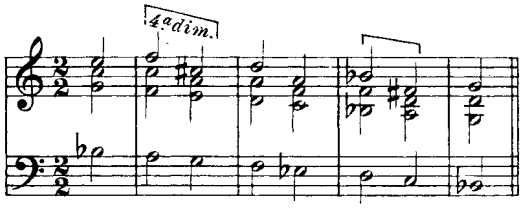


PROGRESSIONE MODULANTE CON ACCORDI DI 7.ª DI DOMINANTE



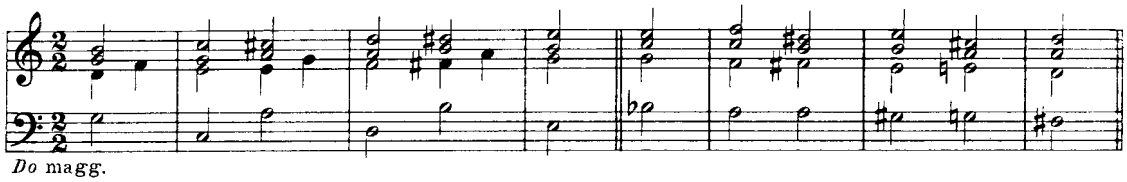
Nella progressione modulante sono ammessi i moti di 2.ª eccedente, di 3.ª diminuita, di 4.ª diminuita *ecc.*, quando questi siano la naturale conseguenza della riproduzione del modello.



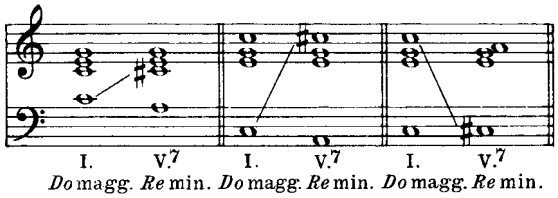


★) Più avanti vedremo attraverso esempi come la progressione modulante può essere ottenuta anche mediante l'accordo di 9.ª di dominante con e senza nota fondamentale.

La progressione modulante offre in molti casi un disegno melodico formato da un procedimento cromatico che può essere causa di *cattiva relazione* fra le parti.



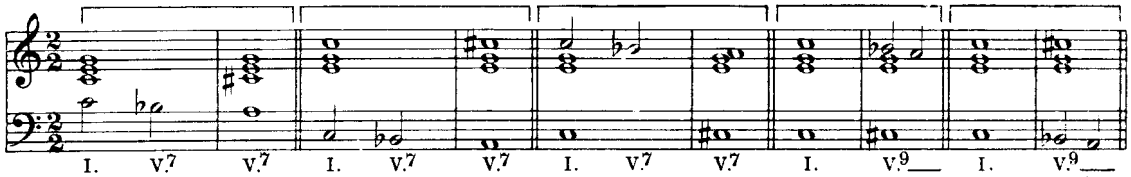
Chiamasi *cattiva* o *falsa relazione* il rapporto fra due parti diverse di due diversi accordi alla distanza di *unisono eccedente* o di *ottava eccedente* o *diminuita.* ★)

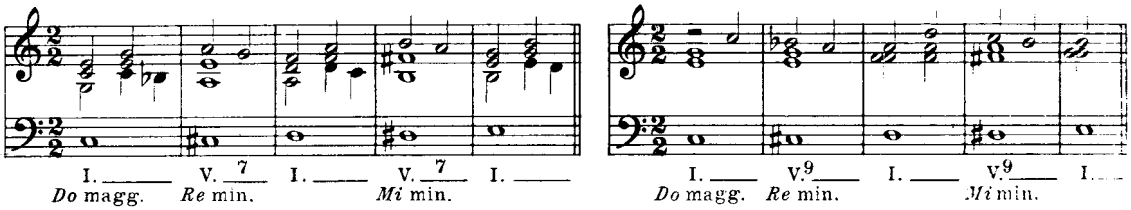


La cattiva relazione deve essere evitata per il senso sgradevole che reca al discorso armonico.

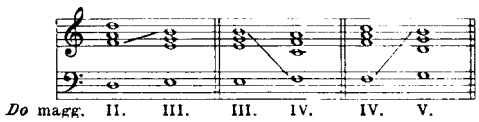
All'uopo si applicano i seguenti procedimenti:

1.º Muovere le parti che sono in cattiva relazione *per gradi congiunti* e *per moto contrario.*

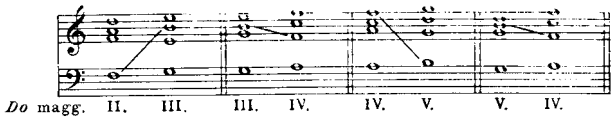




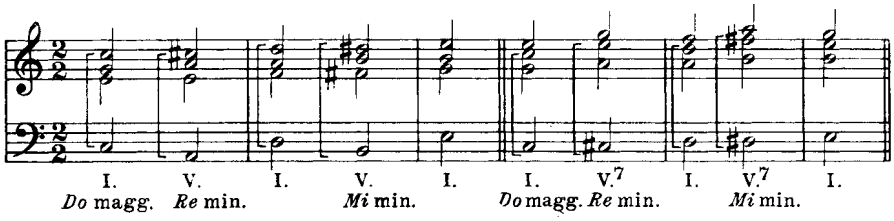
★) Abbiamo anche la *cattiva relazione di tritono* che avviene quando le suddette parti sono in rapporto di *quarta eccedente.* Essa si ottiene congiungendo gli accordi del II. e III. grado, del III. e IV. grado e del IV. e V. grado e viceversa.



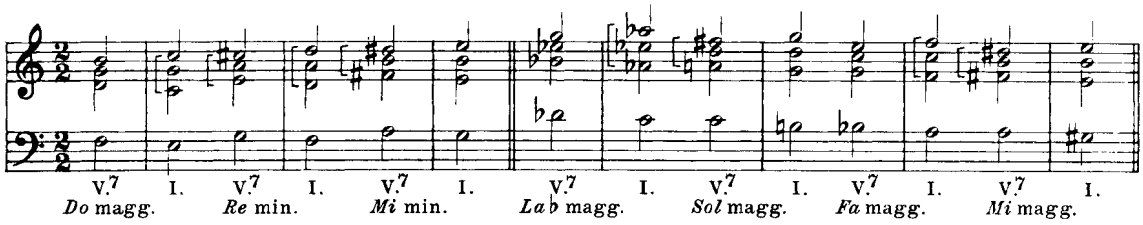
La relazione di tritono ha senso duro che si avverte in particolar modo quando è fra accordi allo stato fondamentale e perciò deve essere evitata. Viene ammessa però quando è fra gli accordi del IV. e V. grado, specialmente nella cadenza, per l'importanza tonale dei due suddetti accordi e quando è fra accordi allo stato di primo rivolto, per il senso assai meno duro.



2º Muovere le suddette parti in modo che il secondo intervallo sia più ampio del primo.

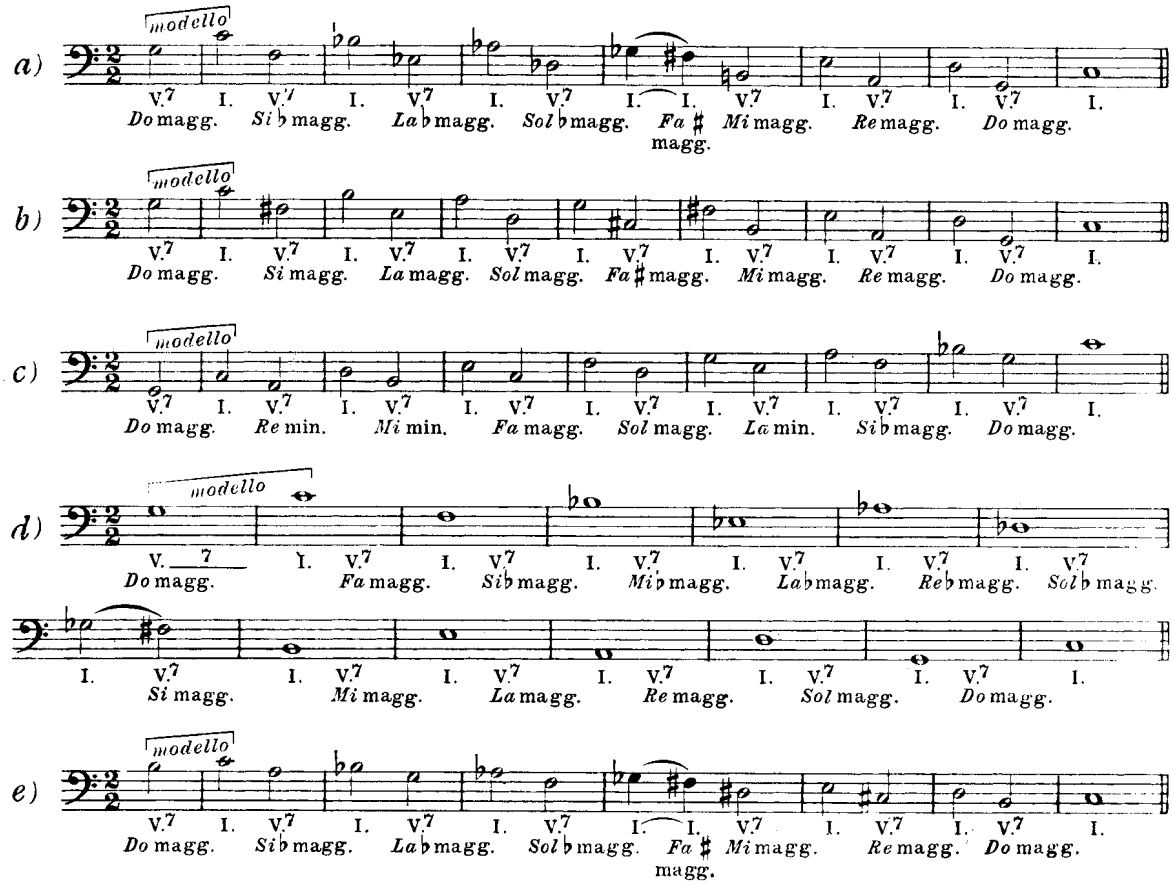


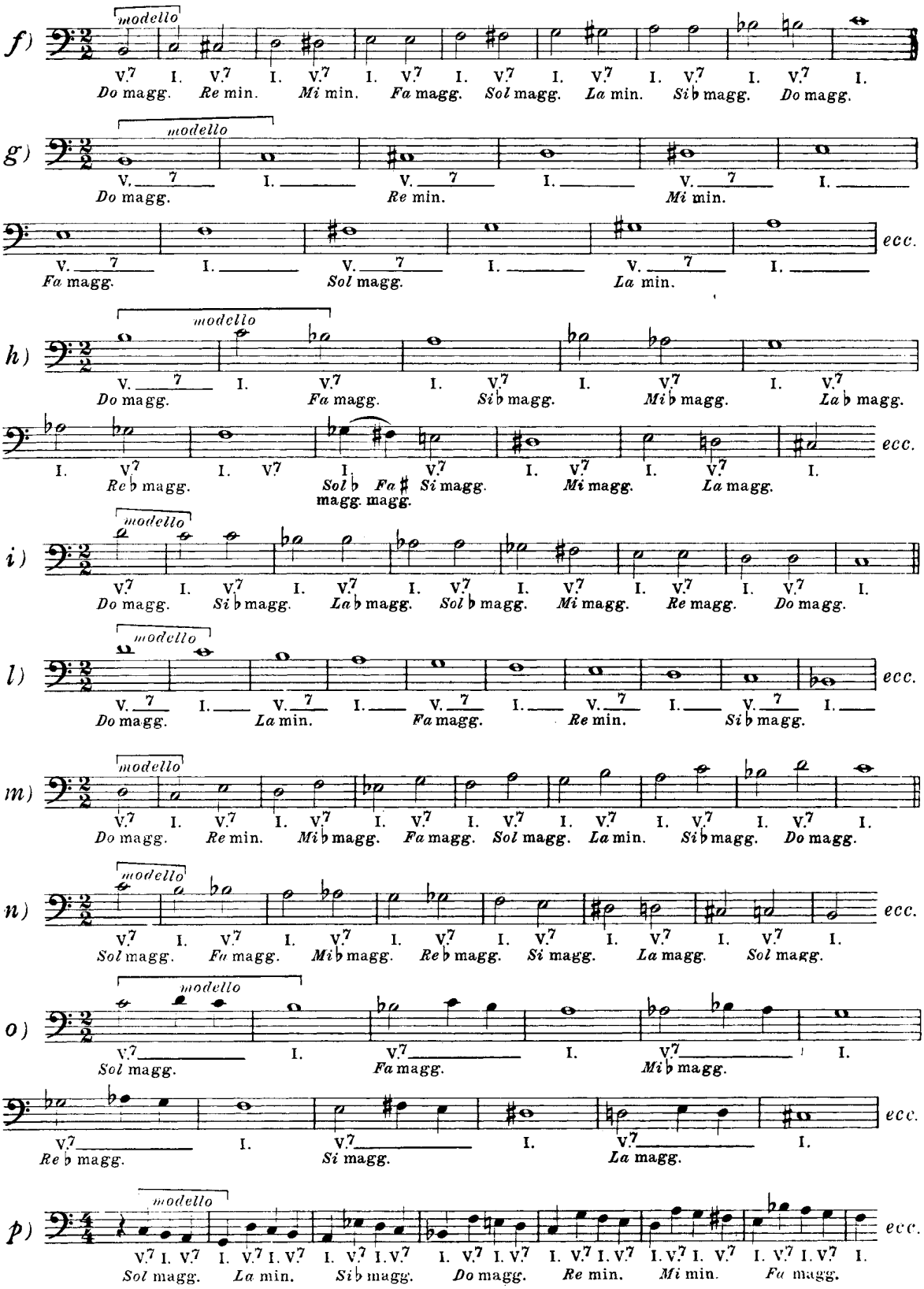
Aggiungiamo che nella progressionene però si ammettono casi nei quali la cattiva relazio ne, specialmente se fra le parti interne, non è evitata secondo la norma precedente.



PROGRESSIONI MODULANTI

SUGLI ACCORDI DI 7.ª DI DOMINANTE




f)
modello
V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I.
Do magg. Re min. Mi min. Fa magg. Sol magg. La min. Si♭ magg. Do magg.
g)
modello
V. 7 I. V. 7 I. V. 7 I.
Do magg. Re min. Mi min.
V. 7 I. V. 7 I. V. 7 I. ecc.
Fa magg. Sol magg. La min.
h)
modello
V. 7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7
Do magg. Fa magg. Si♭ magg. Mi♭ magg. La♭ magg.
I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. ecc.
Re♭ magg. Sol♭ magg. Fa♯ magg. Si magg. Mi magg. La magg.
i)
modello
V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I.
Do magg. Si♭ magg. La♭ magg. Sol♭ magg. Mi magg. Re magg. Do magg.
l)
modello
V. 7 I. V. 7 I. V. 7 I. V. 7 I. V. 7 I. ecc.
Do magg. La min. Fa magg. Re min. Si♭ magg.
m)
modello
V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I.
Do magg. Re min. Mi♭ magg. Fa magg. Sol magg. La min. Si♭ magg. Do magg.
n)
modello
V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. ecc.
Sol magg. Fa magg. Mi♭ magg. Re♭ magg. Si magg. La magg. Sol magg.
o)
modello
V.7 I. V.7 I. V.7 I.
Sol magg. Fa magg. Mi♭ magg.
V.7 I. V.7 I. V.7 I. ecc.
Re♭ magg. Si magg. La magg.
p)
modello
V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. V.7 I. ecc.
Sol magg. La min. Si♭ magg. Do magg. Re min. Mi min. Fa magg.

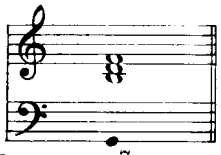
ACCORDO DI 7.ª DI DOMINANTE

SENZA LA NOTA FONDAMENTALE

(ACCORDO DI 5.ª DIMINUITA)

L'accordo di 7.ª di dominante può essere dato anche senza la nota fondamentale, cioè coi soli tre suoni acuti.

L'accordo così privato della sua base è scarno e debole, ma non perde nessuna delle proprietà e delle tendenze che caratterizzano l'accordo allo stato completo.



Do magg. V.7

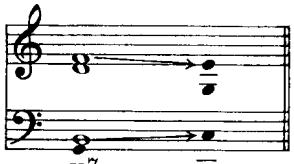
L'accordo, visto in questa forma particolare, risulta formato dalla *nota sensibile*, che serve di base all'accordo stesso, da una *terza minore* e da una *quinta diminuita*.

Per le sue proprietà e per la sua funzione tonale sarebbe stato opportuno denominarlo *accordo di 7.ª di dominante senza la nota fondamentale;* viceversa, per meglio distinguerlo, si è pensato di chiamarlo *"accordo di quinta diminuita,,* in relazione all' intervallo omonimo fra i due suoni estremi e che rappresenta la sua particolare caratteristica.

L'accordo di quinta diminuita, come abbiamo detto precedentemente, non è che un derivato dell'accordo di 7.ª di dominante e perciò segue in tutto le leggi che governano questo accordo.

Esso quindi ha per nota fondamentale la dominante, viene indicato col segno V.7 e tende, come l'accordo di 7.ª completo, a risolvere sull'accordo di tonica.

RISOLUZIONE DELL'ACCORDO DI 5.ª DIMINUITA



Do magg. V.7 I.

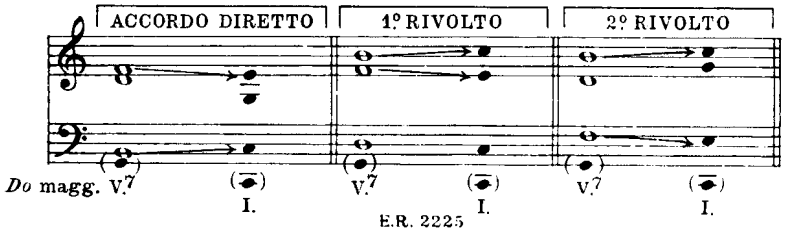
Per risolvere detto accordo sarà bene tener presente la relativa nota fondamentale, per aver modo di distinguere le note che hanno obbligo di risoluzione e che sono ancora la settima e la nota sensibile dell'accordo di 7.ª completo.

L'accordo di 5.ª diminuita può essere *diretto* e *rivoltato*.

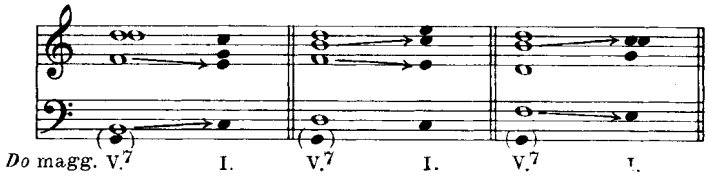
È *diretto* se al basso ha la *nota sensibile*.

È *rivoltato* se al basso ha una delle altre note componenti l'accordo.

ACCORDO DI 5.ª DIMINUITA

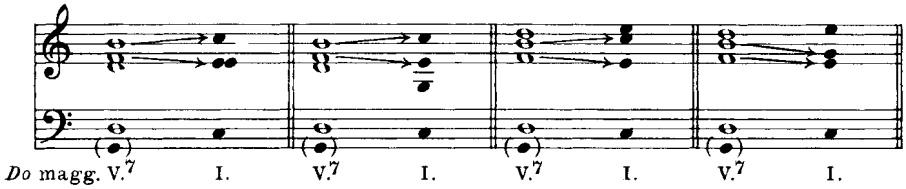


L'accordo di 5.ª diminuita viene realizzato a tre parti, ma può essere realizzato anche a quattro parti, raddoppiando la nota che corrisponde alla *quinta* dell'accordo di 7.ª di dominante.



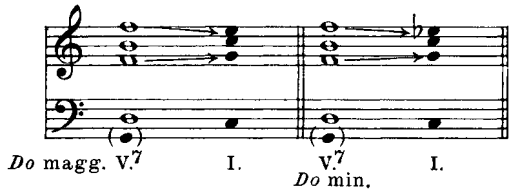
Questo accordo però viene usato raramente per la sua costituzione debole. Soltanto il I. rivolto presenta una costituzione più robusta, più piena di quella dell'accordo diretto e del II. rivolto e perciò viene usato più frequentemente di questi.

il I. rivolto viene normalmente realizzato e risolto nei seguenti modi:

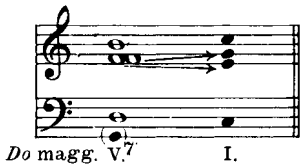


Eccezionalmente il I. rivolto può essere realizzato raddoppiando la nota che corrisponde alla *settima* dell'accordo di dominante.

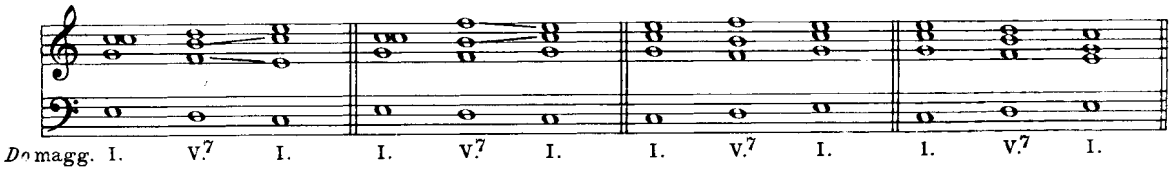
In questo caso il suddetto I. rivolto risolve facendo scendere regolarmente la *settima* che è nella parte superiore e facendo invece salire di un grado congiunto la *settima* che è nella parte interna dell'accordo.★)



La stessa cosa dicasi se le due note che rappresentano la 7.ª sono all'unisono nella parte interna dell'accordo.



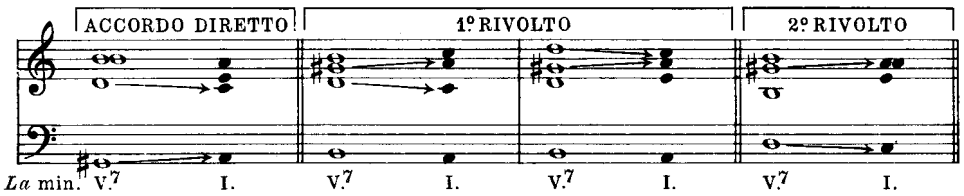
Presentiamo nei seguenti esempi i casi più comuni in cui si può applicare il I. rivolto dell'accordo di 5.ª diminuita.



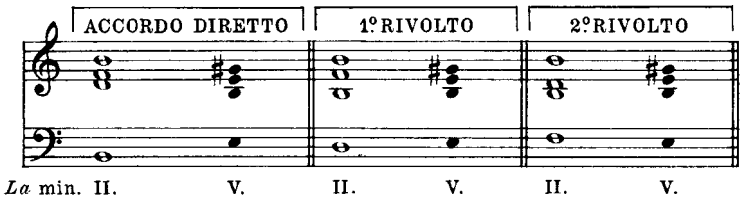
★) Il raddoppio della settima, come pure quello di ogni nota che ha tendenza a risolvere, deve essere evitato per l'indebolimento che reca alla costituzione dell'accordo. Infatti esso imprime a due suoni la stessa tendenza di moto, rendendo inevitabile la successione di due ottave o di due unisoni. Soltanto nel caso suesposto detto raddoppio viene ammesso, giustificato solo dal fatto che la settima, non essendo a contatto colla nota fondamentale, non è presente materialmente nell'accordo.

La scala di modo minore offre due accordi di 5ª diminuita, uno sul VII. grado e l'altro sul II. grado.

L'accordo del VII. grado, per avere le stesse proprietà e le stesse tendenze dell'accordo di 5ª diminuita del VII. grado del modo maggiore, viene applicato cogli stessi procedimenti di quest'ultimo accordo.

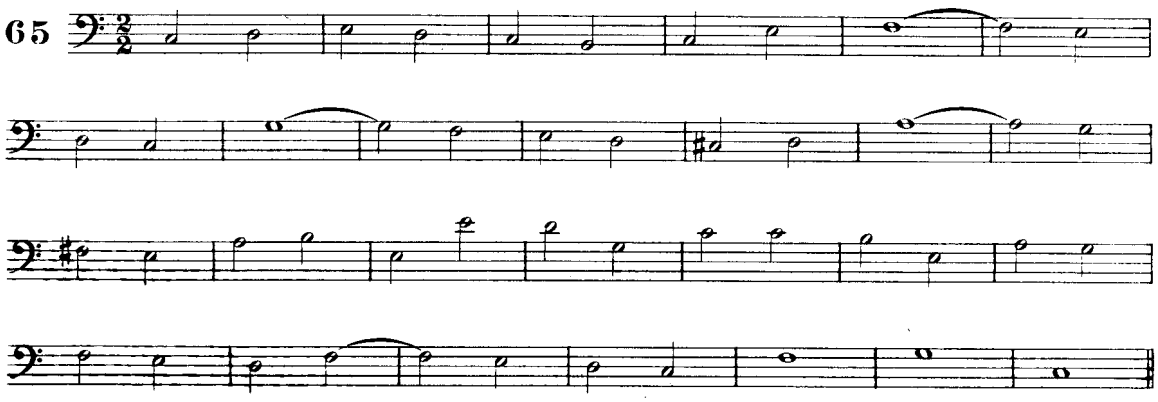


L'accordo del II. grado invece, pur essendo di forma eguale a quello del VII. grado, differisce da questo per tendenza risolutiva. Infatti l'accordo del VII. grado ha tendenza spiccata a risolvere sull'accordo di tonica, mentre quello del II. grado tende, per legge di concatenazione, a risolvere sull'accordo di dominante.



Aggiungiamo che l'accordo di 5ª diminuita del II. grado può essere realizzato colla nota di base (II. grado) raddoppiata.

APPLICAZIONE DELL'ACCORDO DI 7ª DI DOMINANTE SENZA LA NOTA FONDAMENTALE (ACCORDO DI 5ª DIMINUITA)



ACCORDO DI 9ª DI DOMINANTE

L'accordo di dominante può essere costituito da *tre,* da *quattro* e da *cinque suoni.* Esso si denomina:

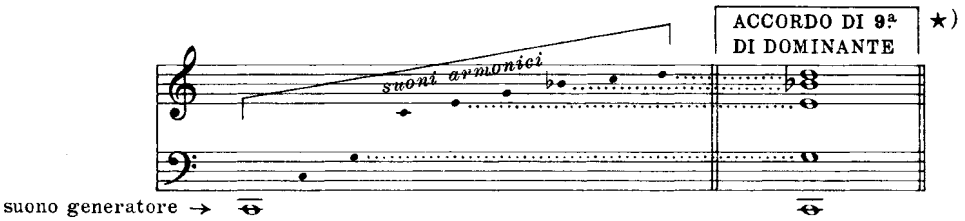
Accordo semplice, se costituito da *tre* suoni
Accordo di 7ª „ „ „ *quattro* „
Accordo di 9ª „ „ „ *cinque* „

L'accordo di dominante nelle sue diverse forme è caratterizzato dalla stessa tendenza di moto, la quale però è più o meno spiccata in relazione al maggiore o minor numero di suoni di cui esso è costituito.

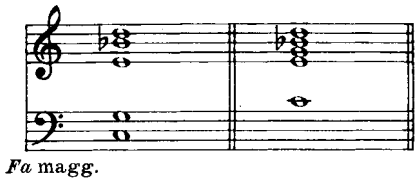
Non ci soffermeremo a parlare dell'accordo semplice e di quello di 7ª di dominante per averli già presentati nei capitoli precedenti; ora ci occuperemo soltanto dell'accordo di 9ª, il quale, è il più ricco di suoni ed il più completo degli accordi di dominante.

L'accordo di 9ª di dominante trova anch'esso la sua spiegazione nel fenomeno dei suoni armonici.

Esso è costituito da cinque elementi, che sono il *suono generatore* della serie degli armonici, il *terzo,* il *quinto,* il *settimo* ed il *nono* suono della serie stessa.

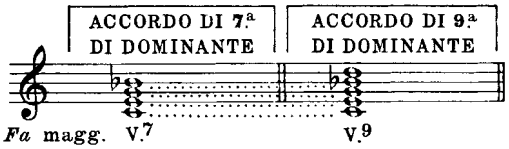


Lo stesso accordo coi suoni avvicinati:



L'accordo di 9ª di dominante ha per nota fondamentale il V. *grado* della scala, al disopra del quale vengono disposti gli altri suoni alla distanza di una *terza maggiore,* di una *quinta giusta,* di una *settima minore* e di una *nona maggiore.*

Quest'accordo, per la sua costituzione identica nei primi quattro suoni a quella dell'accordo di 7ª, può essere visto come un accordo di 7ª al quale è stata aggiunta la "*nona*".



) Nella costituzione dell'accordo vengono omessi i suoni raddoppiati.

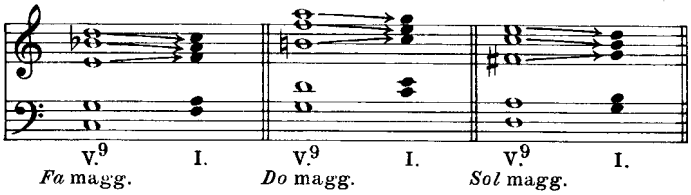
Viene indicato collo stesso segno dell'accordo di 7.ª (V.) al quale segno però, in luogo del numero 7, viene aggiunto il numero 9, per indicare la presenza della *nona* nell'accordo (V.9).

L'accordo di 9.ª di dominante è attratto fortemente dall'accordo di tonica, più ancora che non lo sia quello di 7.ª, per il maggior numero di note che hanno obbligo di risolvere in confronto a quelle dell'accordo di 7.ª

Esso infatti presenta due dissonanze: la 7.ª e la 9.ª più la nota sensibile; la 7.ª e la 9.ª devono risolvere *discendendo* di un *grado congiunto* e la *nota sensibile* deve risolvere *ascendendo* di *un semitono*.

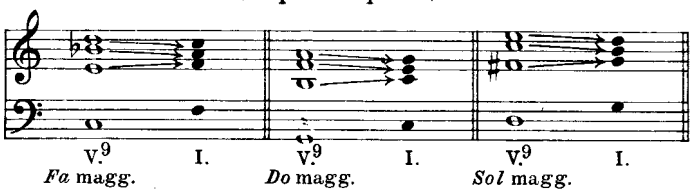
Assecondando quindi la tendenza delle suddette note l'accordo di 9.ª di dominante risolve sull'accordo di tonica nel seguente modo:

RISOLUZIONE DELL'ACCORDO DI 9.ª DI DOMINANTE
(a cinque parti)



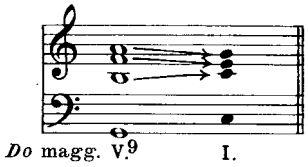
L'accordo di 9.ª di dominante, per il numero di suoni di cui è composto, deve essere realizzato a cinque parti; però esso viene realizzato anche a quattro parti, se nella sua costituzione viene esclusa la *quinta*, che, come sappiamo, è l'elemento meno significativo dell'accordo.

RISOLUZIONE DELL'ACCORDO DI 9.ª DI DOMINANTE
(a quattro parti)

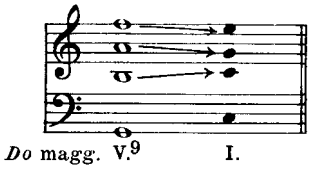


L'accordo di 9.ª di dominante, come sappiamo, è di natura dissonante, quindi, per seguire severamente la legge delle dissonanze, non potrebbe essere applicato senza la *nona* opportunamente *preparata*.

Viceversa detto accordo può essere dato anche senza preparazione, se la *nona* è collocata nella parte superiore dell'accordo, ★)

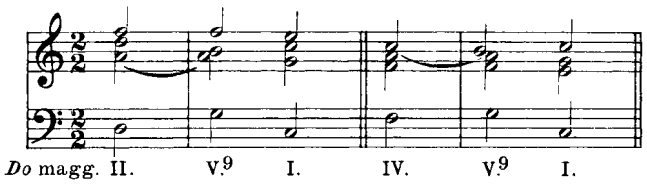


come pure può essere dato senza preparazione se la *nona* trovasi nella parte interna dell'accordo, però sopra alla nota sensibile.



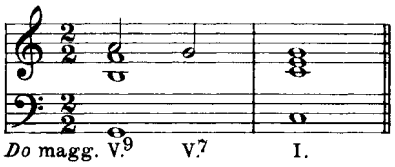
★) La dissonanza di nona, per essere un suono armonico costituente l'accordo, non ha carattere duro come le dissonanze in genere e perciò può essere data anche senza preparazione.

Invece se la *nona* viene a trovarsi sotto alla nota sensibile, deve essere preparata, perchè forma con questa un'intervallo di 2ª maggiore che reca senso di particolare durezza all'accordo.

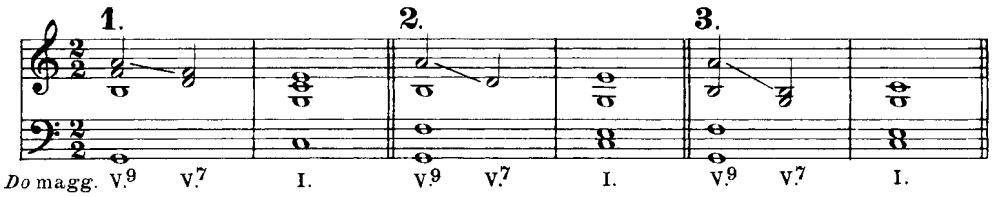


La *nona* può risolvere simultaneamente con tutti gli altri elementi dell'accordo, (vedi esempi precedenti) ma può risolvere anche isolatamente, precedendo di un tempo la risoluzione della *settima* e degli altri suoni costituenti l'accordo.

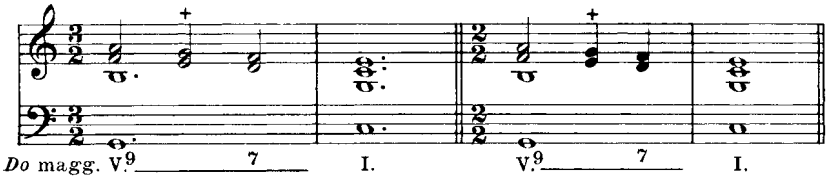
In questo caso la *nona* risolve discendendo all'ottava, formando così un'accordo di 7ª di dominante,



e può anche risolvere eccezionalmente passando per la *settima*, la *quinta* e la *nota sensibile*.



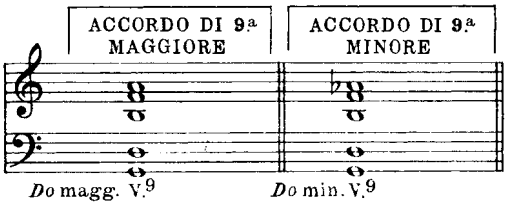
La risoluzione della *nona* indicata nell'esempio N.º 1. suesposto, è usata di frequente colla *nona* stessa che procede discendendo di grado congiunto alla settima e colla *settima* che procede discendendo di grado congiunto alla *quinta*.



Facciamo rilevare che la combinazione armonica ottenuta colle note intermedie fra la *nona* e la *settima* e fra la *settima* e la *quinta*, costituisce non un'accordo a sè, bensì un'armonia di passaggio che non modifica il senso dell'accordo di dominante.

L'accordo di 9ª di dominante è proprio soltanto al modo maggiore, per effetto della *nona* che rappresenta una nota caratteristica del modo maggiore stesso; quindi non può essere applicato al modo minore.

Per il modo minore è necessario ottenere un'altro accordo di *nona*, costruito ad imitazione di quello del modo maggiore, ma che da questo differisca per la *nona minore*.

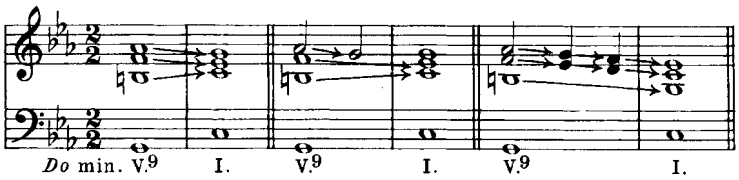


L'accordo di 9.ª di dominante quindi può esser *maggiore* e *minore*. L'elemento che serve a distinguerlo è la *nona* la quale è nell'accordo rispettivamente *maggiore* o *minore*.

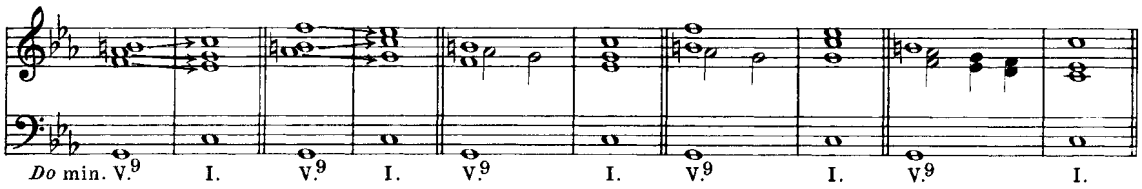
Tanto l'accordo di 9.ª maggiore quanto l'accordo di 9.ª minore sono governati dalla stessa legge e quindi vengono costruiti seguendo le stesse norme e risolvono seguendo la stessa tendenza.

Perciò anche l'accordo di 9.ª minore risolve sull'accordo di tonica del proprio tono.

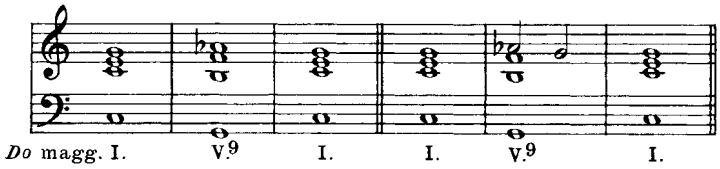
RISOLUZIONE DELL'ACCORDO DI 9.ª MINORE



Soltanto dobbiamo aggiungere che l'accordo di 9.ª minore può essere dato *senza preparazione* indipendentemente dalla posizione alta o bassa della *nona,*



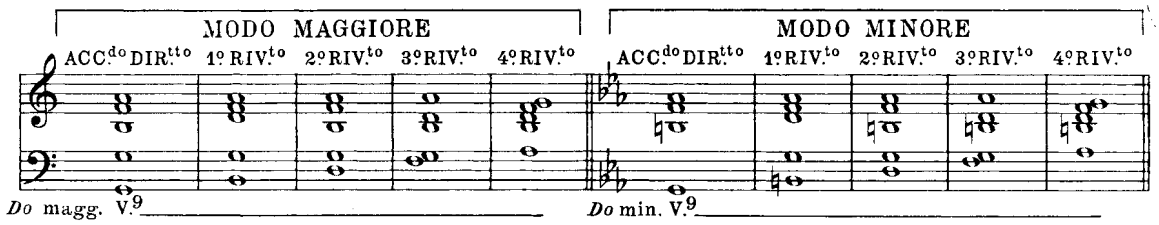
e può essere applicato anche nel modo maggiore, in sostituzione di quello di 9.ª maggiore.



L'accordo di 9.ª di dominante può essere *diretto* e *rivoltato*.

È *diretto* se al basso trovasi la nota fondamentale.

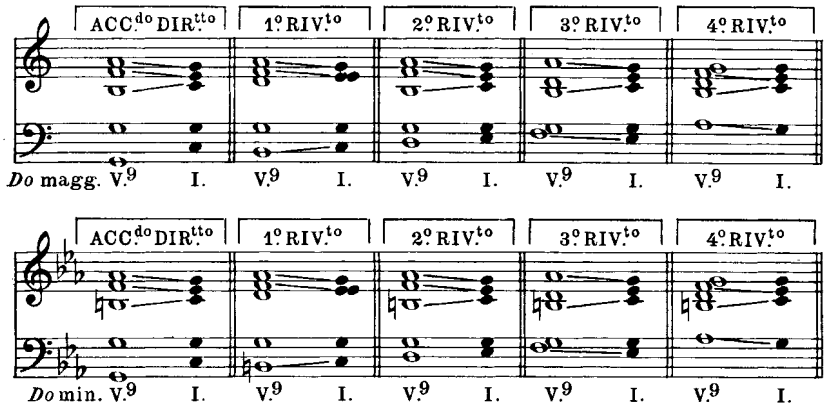
È *rivoltato* se al basso trovasi una delle note componenti l'accordo che non sia la nota fondamentale.



Detto accordo è suscettibile di *quattro rivolti,* i quali, per le ragioni dette precedentemente circa i rivolti degli altri accordi, hanno le stesse proprietà e le stesse tendenze dell'accordo diretto e perciò vengono indicati collo stesso segno dell'accordo diretto e vengono costruiti e risolti seguendo le norme dell'accordo diretto stesso.

Le note dei rivolti dell'accordo di 9.ª di dominante che hanno obbligo di risolvere, sono ancora la 7.ª, la 9.ª e la nota sensibile del relativo accordo diretto.

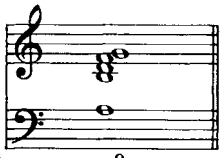
RISOLUZIONE DELL' ACCORDO DI 9.ª DIRETTO E RIVOLTATO



I rivolti dell'accordo di 9.ª di dominante di modo maggiore possono essere applicati senza preparazione, come il relativo accordo diretto, se la *nona* viene collocata nella parte più alta dell' accordo; invece devono essere preparati se la *nona* viene a trovarsi nella parte interna dell'accordo.

Aggiungiamo che nei rivolti la *nona* deve essere sempre collocata sopra la nota fondamentale alla distanza di almeno una *nona*.

Tutti i suddetti rivolti possono avere la *nona* nelle condizioni di cui sopra, tranne il *quarto rivolto*, il quale, per il necessario capovolgimento dei suoni, presenta invece la *nona* nella parte più bassa dell'accordo e quindi sotto la nota sensibile e sotto la nota fondamentale.

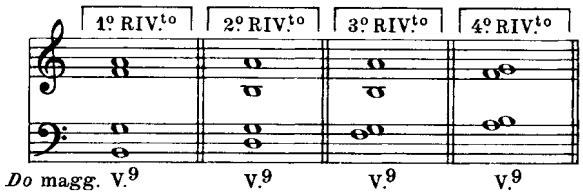


Do magg. V.9

Questo rivolto è raramente usato, specialmente nei lavori di genere vocale, per il senso di durezza che deriva dalla "*nona*" la quale trovandosi alla distanza di *settima* dalla nota fondamentale, non presenta più le sue naturali caratteristiche.

I rivolti dell'accordo di 9.ª di dominante hanno senso pieno e completo se realizzati a *cinque parti;* se realizzati a *quattro parti* invece, cioè senza la quinta, sono scarni e deboli e perciò raramente usati.

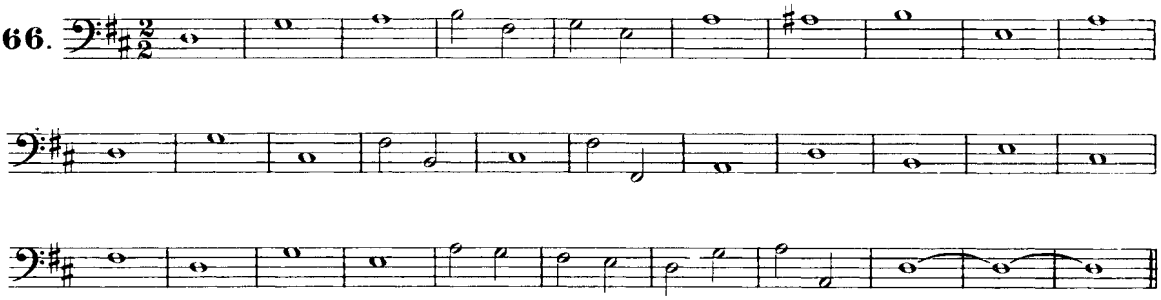
RIVOLTI DELL'ACCORDO DI 9.ª DI DOMINANTE REALIZZATI A 4 PARTI



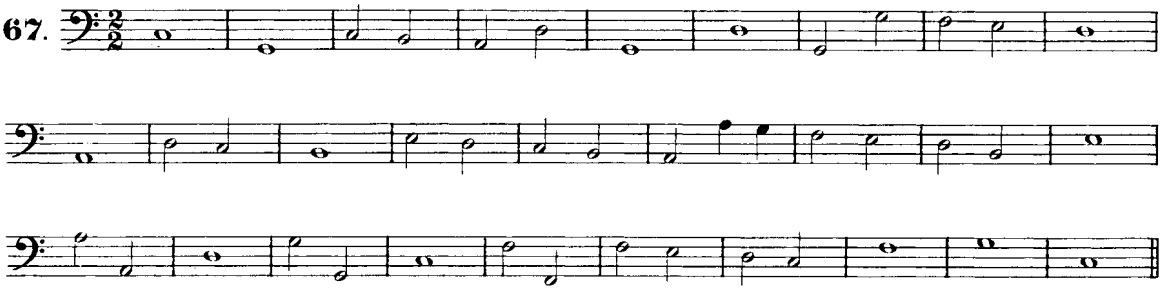
Aggiungiamo che il II. rivolto, per la mancanza della settima ed il IV. rivolto, per il senso di durezza derivato dalla nona che trovasi sotto la nota fondamentale, devono essere esclusi dall'uso.

APPLICAZIONE DELL'ACCORDO DI 9ª DI DOMINANTE

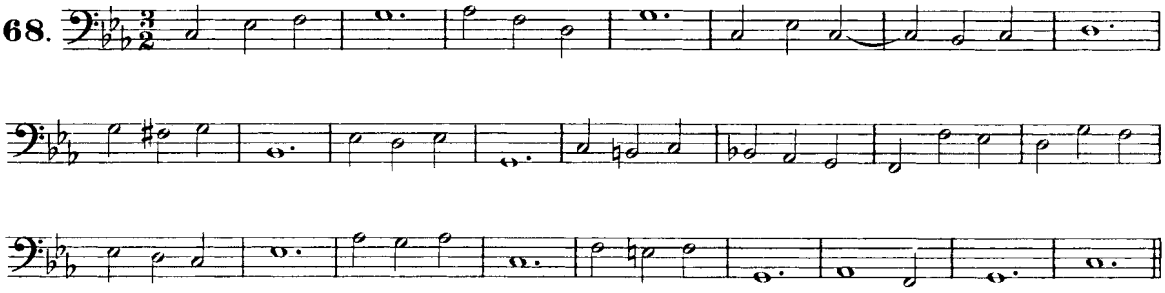
66.



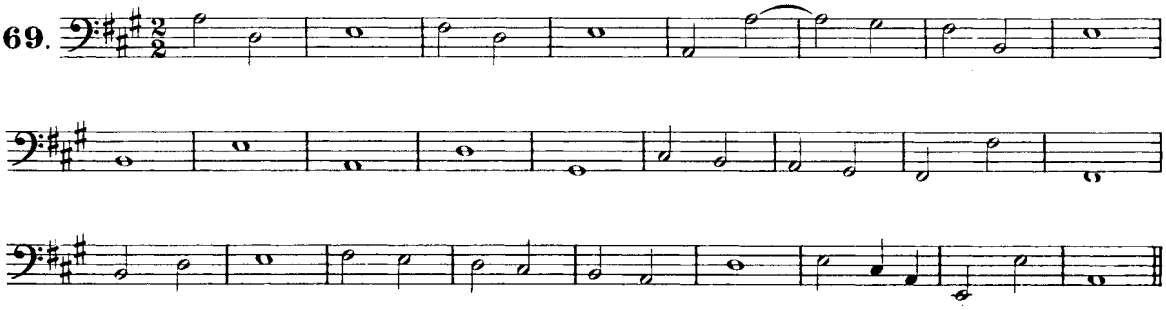
67.



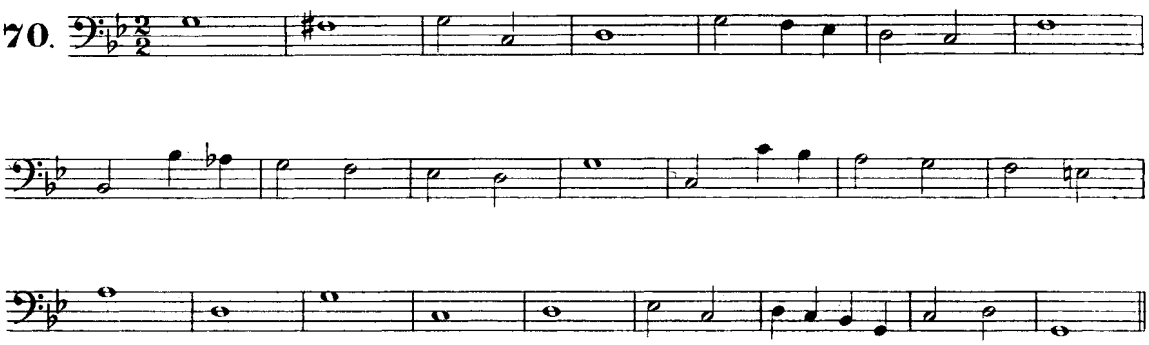
68.



69.



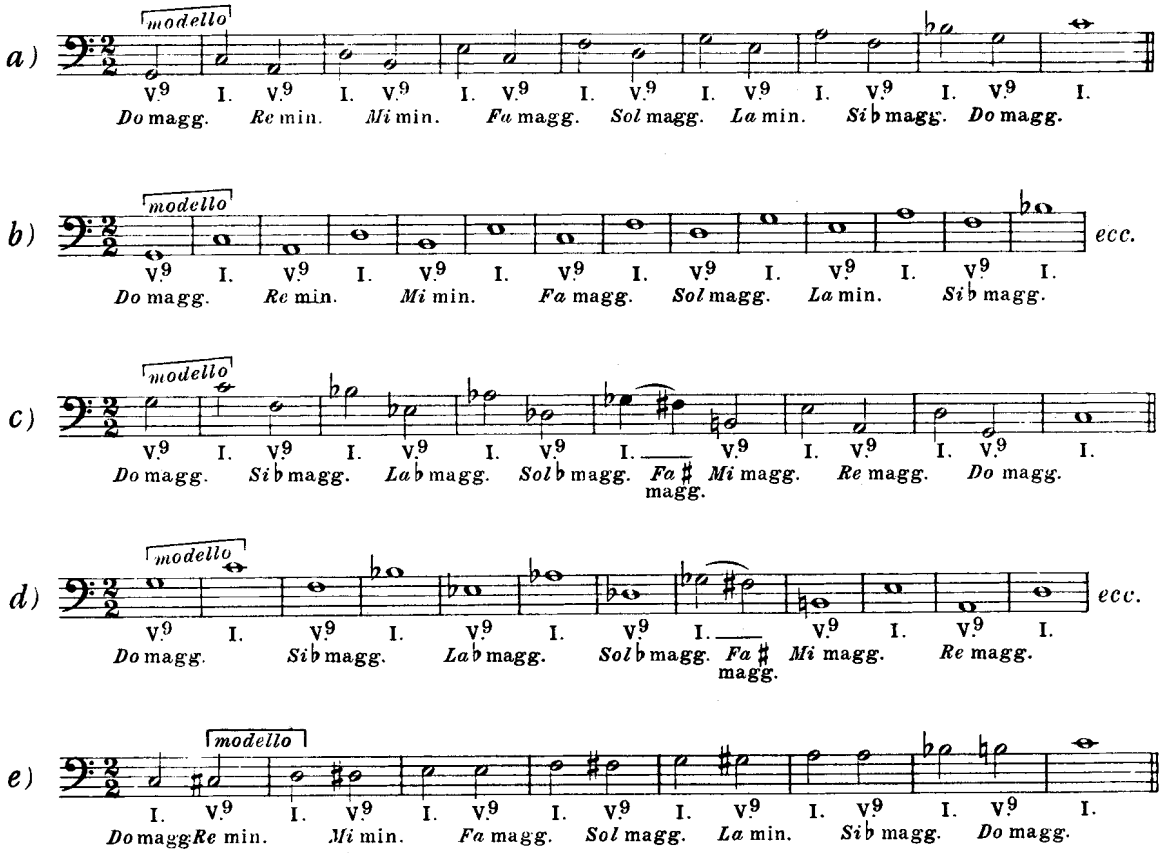
70.

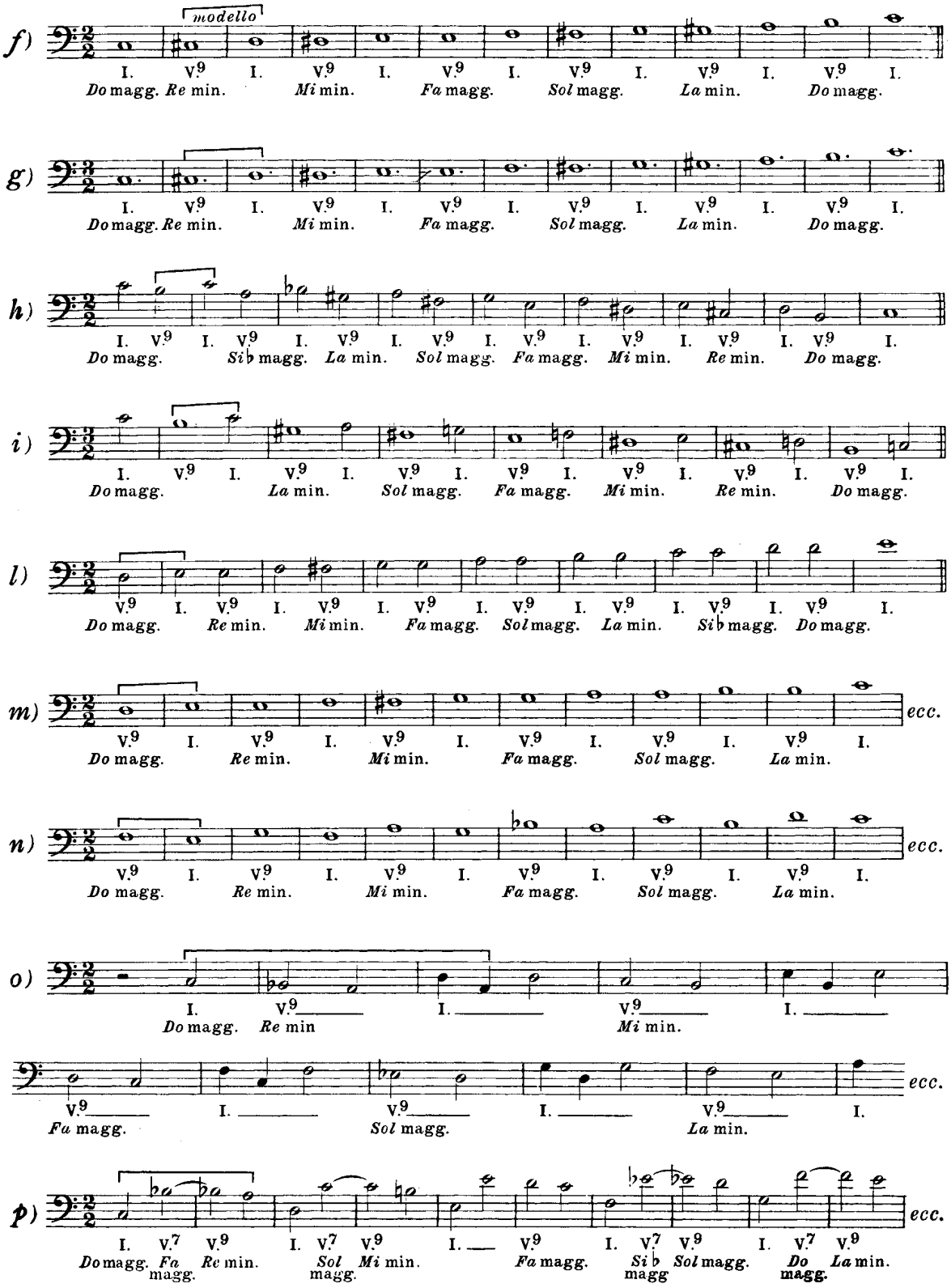


PROGRESSIONI MODULANTI

SUGLI ACCORDI DI 9ª DI DOMINANTE

con e senza la nota fondamentale




f)
modello
I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I.
Do magg. Re min. Mi min. Fa magg. Sol magg. La min. Do magg.
g)
I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I.
Do magg. Re min. Mi min. Fa magg. Sol magg. La min. Do magg.
h)
I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I.
Do magg. Si♭ magg. La min. Sol magg. Fa magg. Mi min. Re min. Do magg.
i)
I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I.
Do magg. La min. Sol magg. Fa magg. Mi min. Re min. Do magg.
l)
V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I.
Do magg. Re min. Mi min. Fa magg. Sol magg. La min. Si♭ magg. Do magg.
m)
ecc.
V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I.
Do magg. Re min. Mi min. Fa magg. Sol magg. La min.
n)
ecc.
V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I. V.9 I.
Do magg. Re min. Mi min. Fa magg. Sol magg. La min.
o)
I. V.9 I. V.9 I.
Do magg. Re min Mi min.
ecc.
V.9 I. V.9 I. V.9 I.
Fa magg. Sol magg. La min.
p)
ecc.
I. V.7 V.9 I. V.7 V.9 I. V.9 I. V.7 V.9 I. V.7 V.9
Do magg. Fa magg. Re min. Sol magg. Mi min. Fa magg. Si♭ magg Sol magg. Do magg. La min.

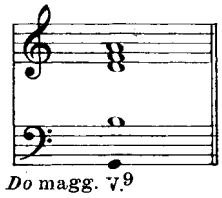
ACCORDO DI 9.ª DI DOMINANTE

SENZA LA NOTA FONDAMENTALE

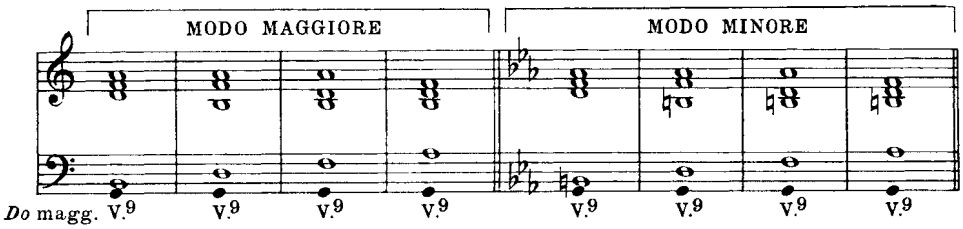
(ACCORDO DI 7.ª DI SENSIBILE)

L'accordo di 9.ª di dominante può essere usato anche senza la nota fondamentale.

L'accordo che ne deriva è formato da soli quattro suoni, ma ha le stesse proprietà e le stesse tendenze dell'accordo completo.



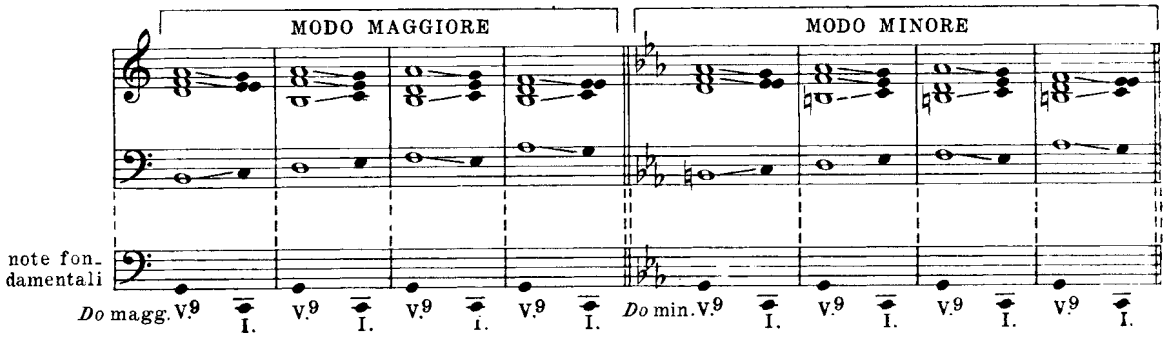
Esso viene usato in luogo dei rivolti a quattro parti dell'accordo di 9.ª stesso, per il suo significato armonico più pieno e più completo di quello dei rivolti stessi.

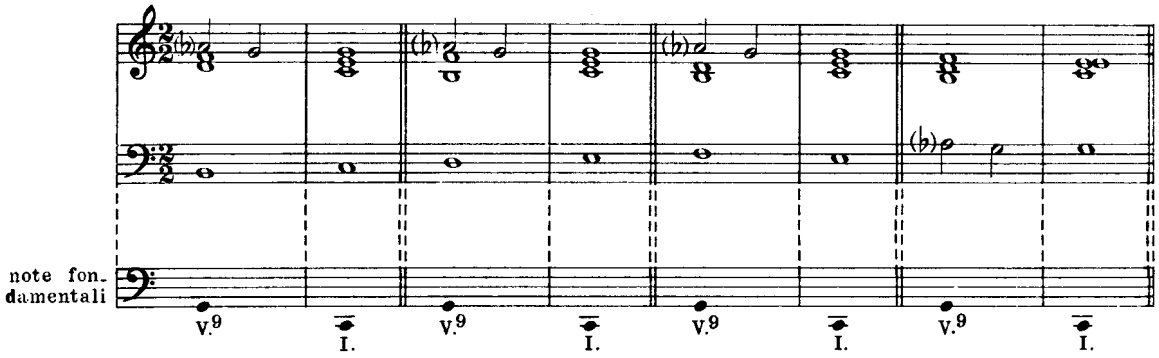


L'*accordo di* 9.ª *di dominante senza la nota fondamentale* segue in tutto le norme che governano l'accordo stesso completo dal quale deriva; perciò viene indicato collo stesso segno dell'accordo di 9.ª e come questo ha spiccata tendenza a risolvere sull'accordo di tonica.

Aggiungiamo che per risolvere il suddetto accordo sarà bene tener presente la nota fondamentale dell'accordo stesso, per aver modo di distinguere le note che hanno obbligo di risolvere, che sono ancora quelle che rappresentano la 7.ª, la 9.ª e la *nota sensibile* nell'accordo completo.

RISOLUZIONE DELL'ACCORDO DI 9.ª DI DOMINANTE
SENZA LA NOTA FONDAMENTALE



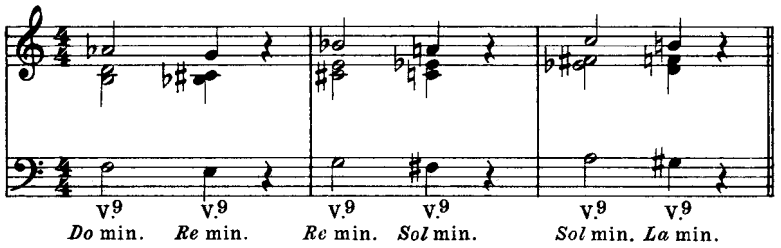


L'accordo di 9.ª di dominante senza la nota fondamentale per la sua costituzione identica a quella dell'accordo di 7.ª è stato denominato dagli antichi trattatisti *"accordo di settima di sensibile"* in relazione al suono che rappresenta il basso dell'accordo stesso.

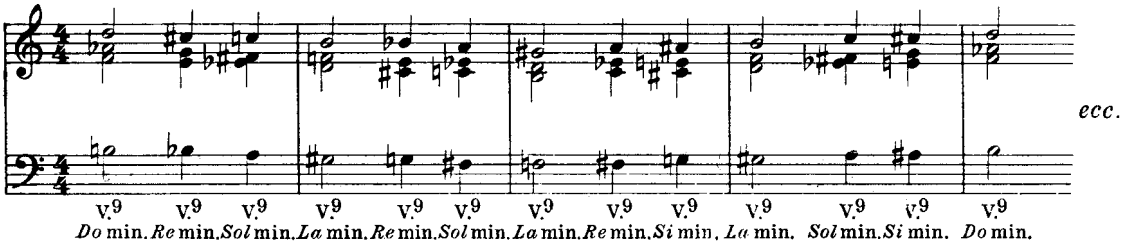
A questa denominazione è stata aggiunta la qualifica di *maggiore* o *minore*, a seconda se l'accordo deriva dall'accordo di 9.ª rispettivamente maggiore o minore.

Aggiungiamo che l'accordo di 7.ª di sensibile del modo minore è stato denominato anche *"accordo di 7.ª diminuita"* per l'intervallo omonimo che lo caratterizza e che è fra i suoi due suoni estremi.

Quest'accordo può essere concatenato ad altro accordo di 7.ª diminuita senza che vi sia l'obbligo di risolverlo.

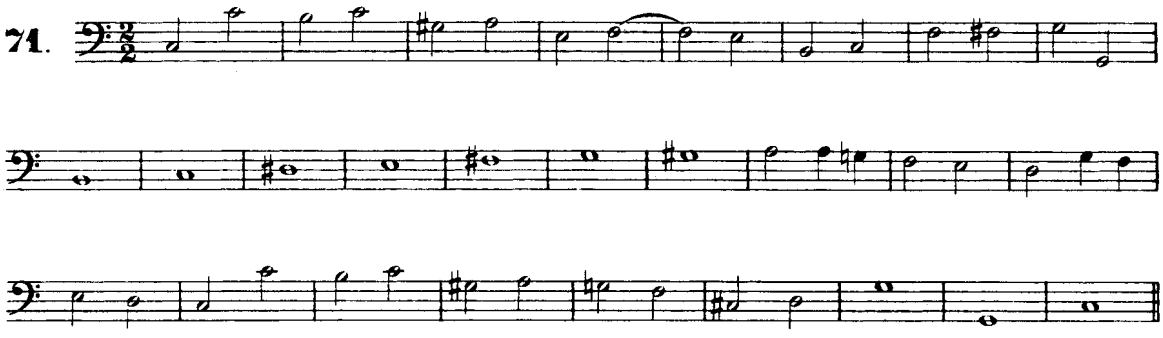


Lo stesso procedimento può essere applicato più volte di seguito in forma di progressione ascendente o discendente e sempre modulante.

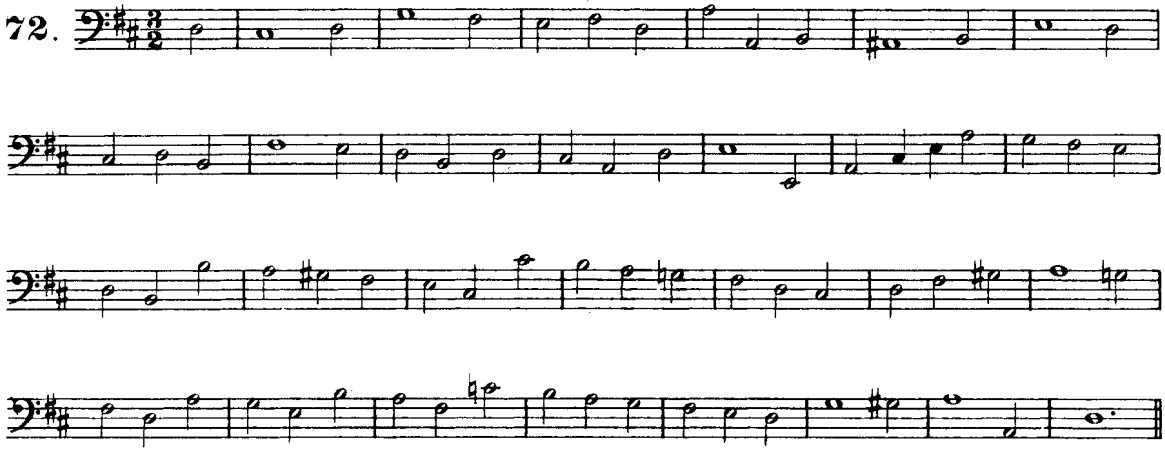


APPLICAZIONE DELL'ACCORDO DI 9.ª DI DOMINANTE SENZA LA NOTA FONDAMENTALE
(ACCORDO DI 7.ª DI SENSIBILE)

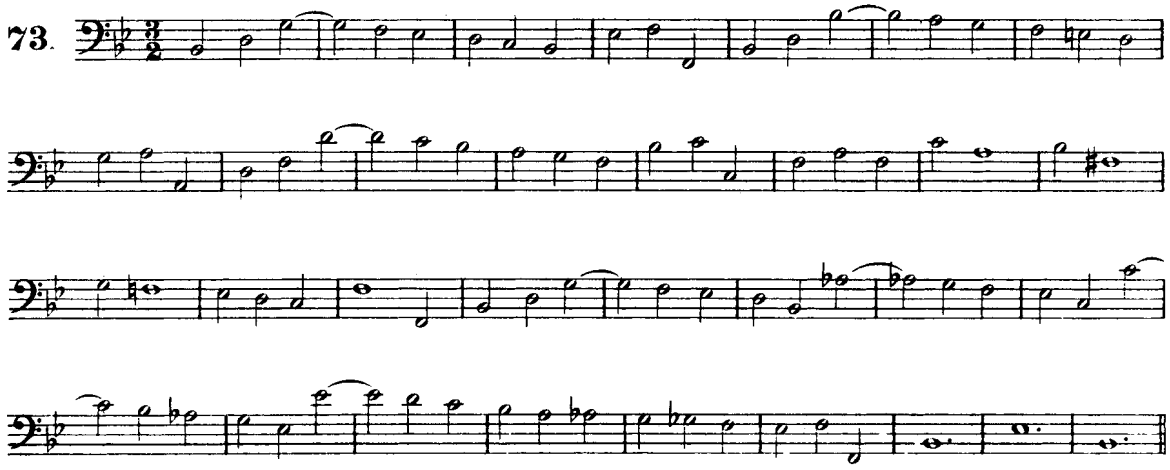
71.



72.



73.



ACCORDI DI SETTIMA E DI NONA
NATURALI ED ARTIFICIALI

Gli accordi di 7.ª e di 9.ª, che sono formati rispettivamente di quattro e di cinque suoni, si ottengono sugli stessi gradi della scala sui quali precedentemente abbiamo ottenuto gli accordi consonanti.

Essi costituiscono una serie di elementi che, per il loro carattere, sono in contrasto con quelli consonanti, ma che congiunti a questi completano il sistema armonico.

Gli accordi di 7.ª e di 9.ª che sono a nostra conoscenza hanno per nota fondamentale la dominante.

Questi accordi, come sappiamo, hanno un'importanza particolare nel tono e sono considerati i protòtipi della loro specie, ma non occupano che un grado solo della scala e quindi non rappresentano che una piccola parte della serie degli accordi dissonanti della scala.

A completare detta serie quindi è necessario ottenere altri accordi di 7.ª e di 9.ª, costruiti ad imitazione di quelli di dominante, ma che abbiano per nota fondamentale il I. II. III. IV. e VI. grado.

Detti accordi però hanno carattere duro, aspro, dovuto agli elementi di cui sono costituiti, i quali derivano non da una serie sola di suoni armonici, come quelli degli accordi di dominante, bensì da due serie di suoni armonici.

Infatti essi vengono costruiti mediante detti elementi disposti in forma di due accordi sovrapposti.

Perciò è necessario distinguere gli accordi di 7.ª e di 9.ª in due specie: *naturali* ed *artificiali*. ★)

Sono *naturali* gli accordi di 7.ª e di 9.ª, i cui elementi derivano da *una* sola serie di suoni armonici.

Sono *artificiali* gli accordi di 7.ª e di 9.ª, i cui elementi derivano da *due* serie di suoni armonici.

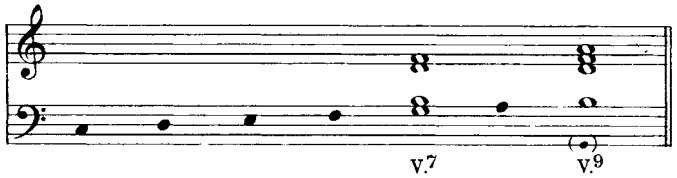
Sono naturali gli accordi di 7.ª e di 9.ª che hanno per nota fondamentale la dominante, sono artificiali quelli che hanno per nota fondamentale il I. II. III. IV. e VI. grado della scala.

Gli accordi di 7.ª e di 9.ª *naturali*, per essere costituiti da elementi derivati da un sol suono generatore, hanno carattere dolce e possono essere dati anche *senza preparazione*.

Gli accordi di 7.ª e di 9.ª *artificiali* invece, per essere costituiti da elementi derivati da due diversi suoni generatori, hanno carattere duro, e non possono essere dati se non con opportuna preparazione.

Gli accordi di 7.ª e di 9.ª naturali della scala maggiore sono l'accordo di dominante, e quello derivato dall'accordo di 9.ª dominante, detto *accordo di 7.ª di sensibile*.

ACCORDI DI 7.ª NATURALI DELLA SCALA MAGGIORE

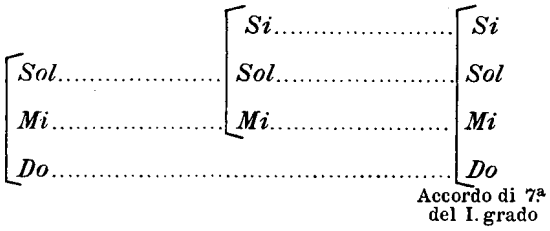


★) Gli accordi di 7.ª e di 9.ª naturali ed artificiali sono anche denominati rispettivamente *principali* e *secondari*.

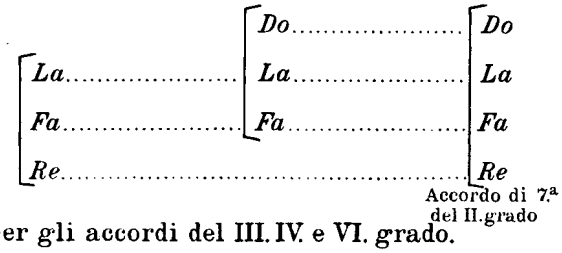
Gli accordi di 7ª artificiali della scala maggiore invece hanno per nota fondamentale il I. II. III. IV. e VI. grado.

Essi vengono denominati dal grado della scala che corrisponde alla loro nota fondamentale e vengono indicati col numero relativo al grado stesso. Come abbiamo detto, questi accordi vengono ottenuti mediante la sovrapposizione di due accordi consonanti, cioè da elementi derivati da due serie di suoni armonici.

Così, ad esempio, l'accordo di 7ª del I. grado si ottiene sovrapponendo all'accordo consonante del I. grado, quello del III. grado.

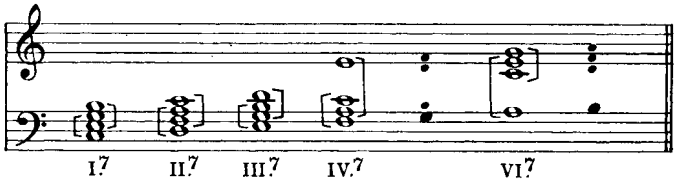


L'accordo di 7ª del II. grado si ottiene sovrapponendo all'accordo consonante del II. grado, quello del IV. grado.



La stessa cosa dicasi per gli accordi del III. IV. e VI. grado.

ACCORDI DI 7ª ARTIFICIALI DELLA SCALA MAGGIORE



Gli accordi di 7ª artificiali, come abbiamo detto, non si possono dare senza che la 7ª venga preparata.

All'uopo si applica il seguente procedimento:

1° *preparazione della settima;*

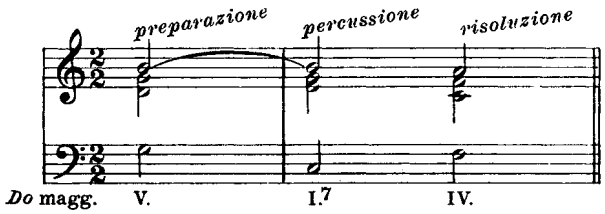
2° *percussione dell'accordo colla settima;*

3° *risoluzione della settima.*

La *preparazione della settima* deve aver luogo nell'accordo che precede quello di settima stesso. Essa consiste nel dare *consonante* la nota che nell'accordo successivo deve diventare *dissonante.* *(Vedi esempio a pag. seguente)*

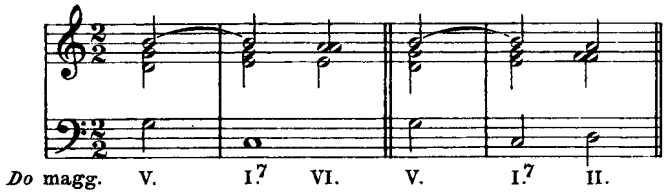
La *percussione dell'accordo colla settima* deve effettuarsi sul tempo forte della misura successiva a quella in cui ha avuto luogo la preparazione della settima e deve avere la *durata* di *almeno un tempo.* *(Vedi esempio a pag. seguente)*

La *risoluzione della settima* deve avvenire sul tempo successivo a quello in cui si è effettuata la percussione dell'accordo colla settima e si ottiene facendo *discendere* la *settima* stessa di *un grado congiunto.*

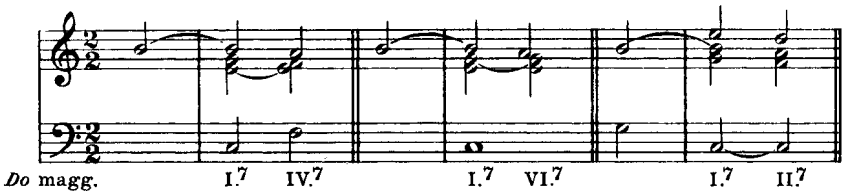


Gli accordi di 7.ª artificiali hanno particolare tendenza a risolvere sull'accordo la cui nota fondamentale è alla distanza di una *quinta sotto* o di una *quarta sopra* a quella degli accordi di 7.ª stessi. *(Vedi esempio suindicato)*

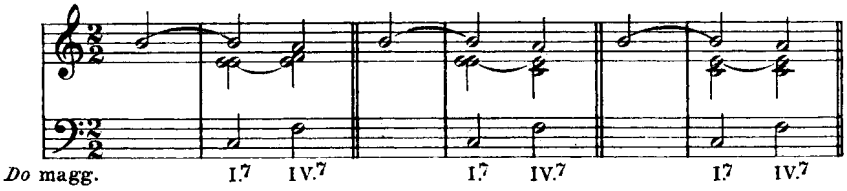
Ciò però non toglie che essi possano risolvere anche su altri accordi della scala, se questi offrono la possibilità della regolare risoluzione della 7.ª.



Secondo una severa norma scolastica gli accordi di 7.ª artificiali dovrebbero risolvere su di un accordo consonante; tuttavia essi possono deviare da questa norma e risolvere su di un altro accordo di 7.ª, purchè questo sia regolarmente preparato.



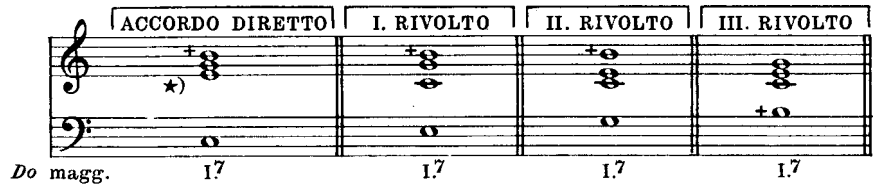
Come si è detto per tutti gli accordi presentati precedentemente, anche quelli di 7.ª artificiali possono essere dati senza la *quinta*. Escludendo la quinta si raddoppia in sua vece la *terza* o la *nota fondamentale.*



Gli accordi di 7.ª artificiali possono essere *diretti* e *rivoltati*.

Sono *diretti* quando al basso vi è la nota fondamentale, sono *rivoltati* quando al basso vi è una delle note dell'accordo che non sia quella fondamentale.

	ACCORDO DIRETTO	I. RIVOLTO	II. RIVOLTO	III. RIVOLTO
				Sol
			Mi	*Mi*
		Do	*Do*	*Do*
7ª	*Si* →	*Si* →	*Si* →	*Si*
5ª	*Sol*	*Sol*	*Sol*	
3ª	*Mi*	*Mi*		
nota fondamentale	*Do*			



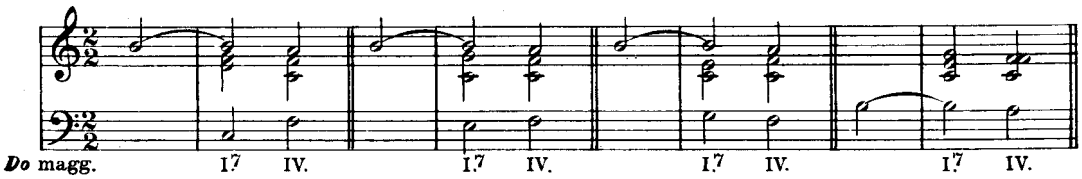
Per ciò che riguarda i rivolti degli accordi di 7.ª artificiali non abbiamo che da ripetere quanto è stato detto precedentemente circa i rivolti dell'accordo di 7.ª di dominante e cioè, non essendo essi che la diversa disposizione degli stessi elementi costituenti l'accordo diretto, devono essere usati cogli stessi procedimenti di *preparazione* e di *risoluzione* applicati all'accordo diretto e devono essere indicati col medesimo numero dell'accordo diretto stesso.

Aggiungiamo anche che ogni nota dell'accordo presenta sempre le stesse proprietà ed ha quindi lo stesso valore armonico tanto nell'accordo diretto, quanto in quello rivoltato.

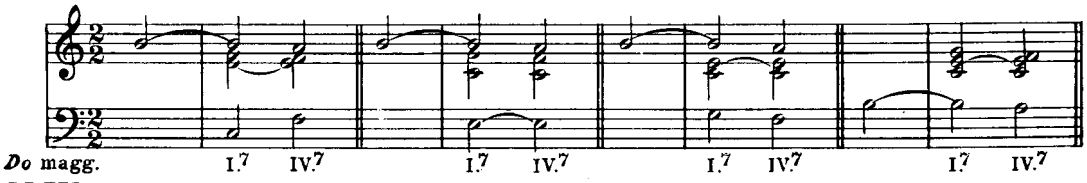
Così ad esempio, nell'accordo di 7.ª del I. grado, diretto e rivoltato:

la nota	*Do,*	dovrà	essere	sempre	considerata		*nota fondamentale*	
,,	,,	*Mi,*	,,	,,	,,	,,	*terza*	dell'accordo
,,	,,	*Sol,*	,,	,,	,,	,,	*quinta*	,,
,,	,,	*Si,*	,,	,,	,,	,,	*settima*	,,

RISOLUZIONE DELL'ACCORDO DI 7.ª DEL I. GRADO DIRETTO E RIVOLTATO SU DI UN ACCORDO CONSONANTE



RISOLUZIONE DELL'ACCORDO DI 7.ª DEL I. GRADO DIRETTO E RIVOLTATO SU DI UN ACCORDO DISSONANTE

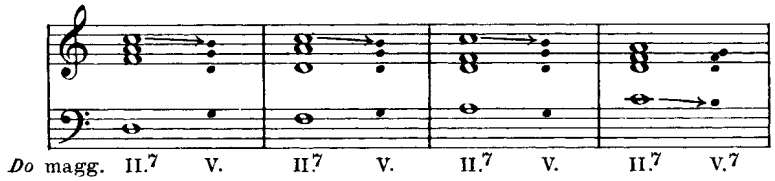


★) Il segno + sulla nota, rappresenta la dissonanza che deve essere sempre preparata.

Gli accordi di 7ª artificiali si applicano al basso nei casi in cui questo presenta una delle note componenti gli accordi stessi, che sia seguita da un'altra sulla quale essi possano compiere regolare risoluzione.

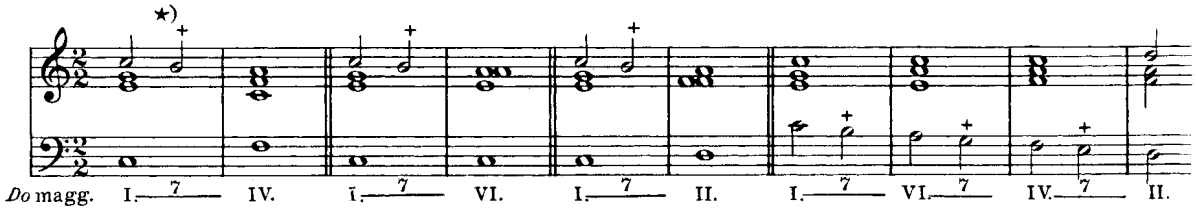
Così, ad esempio, l'accordo di 7ª del II. grado del tono di *Do* magg. può essere applicato sulle seguenti note del basso:

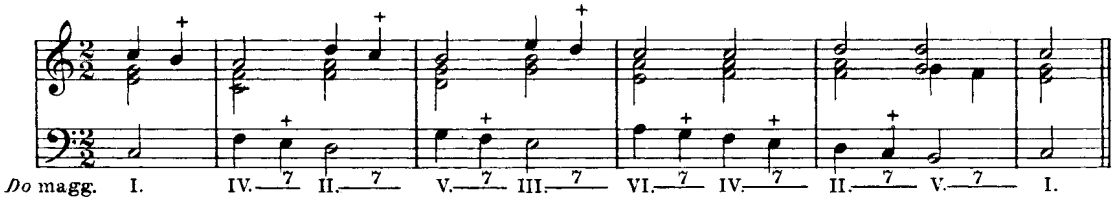
la cui realizzazione è la seguente:



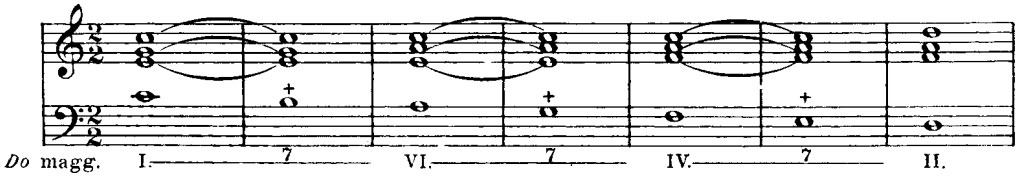
Gli accordi di 7ª artificiali possono essere dati sui tempi deboli della misura e sulle parti deboli di ogni tempo, preceduti dagli stessi accordi senza la *settima*.

In questi casi la *settima* non viene preparata, bensì procede discendendo dall'ottava a guisa di nota di passaggio. Essa forma un'accordo di settima che, per il modo col quale è ottenuto e per il posto che occupa nella misura, viene considerato *accordo di passaggio*.





La settima, in linea eccezionale, può essere data di passaggio anche sul tempo forte della misura ed avere la durata di una misura intera. In questo caso essa produce un accordo, il cui senso armonico è più spiccato e quindi più facilmente avvertibile di quello ottenuto dagli accordi sui tempi deboli.



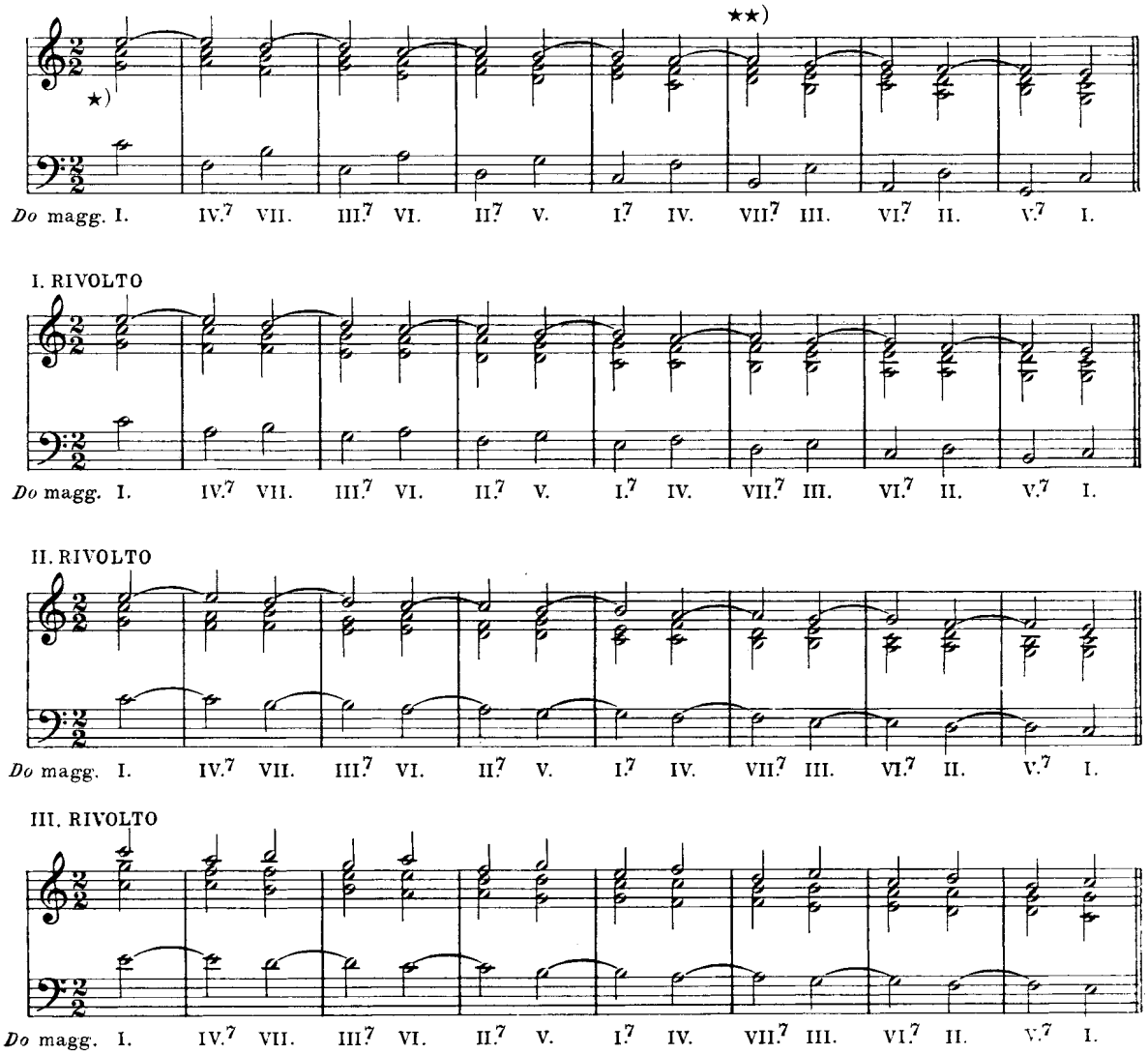
*) Il segno + indica l'accordo ottenuto mediante la settima di passaggio.

La successione degli accordi di 7ª della scala opportunamente concatenati, può dar luogo ad una *progressione*.

Le progressioni che si possono ottenere dagli accordi di 7ª sono di diversa specie; esse si distinguono per l'intervallo che è fra le note fondamentali degli accordi di cui sono costituite.

Di queste progressioni la più tipica ed anche la più comune, è ottenuta mediante accordi concatenati per *quinte discendenti* o per *quarte ascendenti*.

PROGRESSIONE TONALE SUGLI ACCORDI DI 7ª DIRETTI E RIVOLTATI
CON RISOLUZIONE SU ACCORDI CONSONANTI



★) Le note del basso che procedono per quinte discendenti possono formare una progressione diatonica, come nel caso suesposto, ma possono formare anche una progressione modulante se vengono armonizzate come dominante e tonica.

★★) Nella progressione tonale l'accordo di 9ª di dominante senza la nota fondamentale (accordo di 7ª di sensibile) viene considerato un accordo che ha per base il VII. grado e viene usato alla stessa stregua degli altri accordi di 7ª della scala.

LA STESSA PROGRESSIONE CON RISOLUZIONE SU ACCORDI DISSONANTI

ACCORDO DIRETTO

Do magg. I. IV.7 VII.7 III.7 VI.7 II.7 V.7 I.7 IV.7 VII.7 III.7 VI.7 II.7 V.7 I.

Do magg. I. IV.7 VII.7 III.7 VI.7 II.7 V.7 I.7 IV.7 VII.7 III.7 VI.7 II.7 V.7 I.

Do magg. I. IV.7 VII.7 III.7 VI.7 II.7 V.7 I.7 IV.7 VII.7 III.7 VI.7 II.7 V.7 I.7 *ecc.*

I. RIVOLTO

Do magg. I. IV.7 VII.7 III.7 VI.7 II.7 V.7 I.7 IV.7 VII.7 III.7 VI.7 II.7 V.7 I.7 *ecc.*

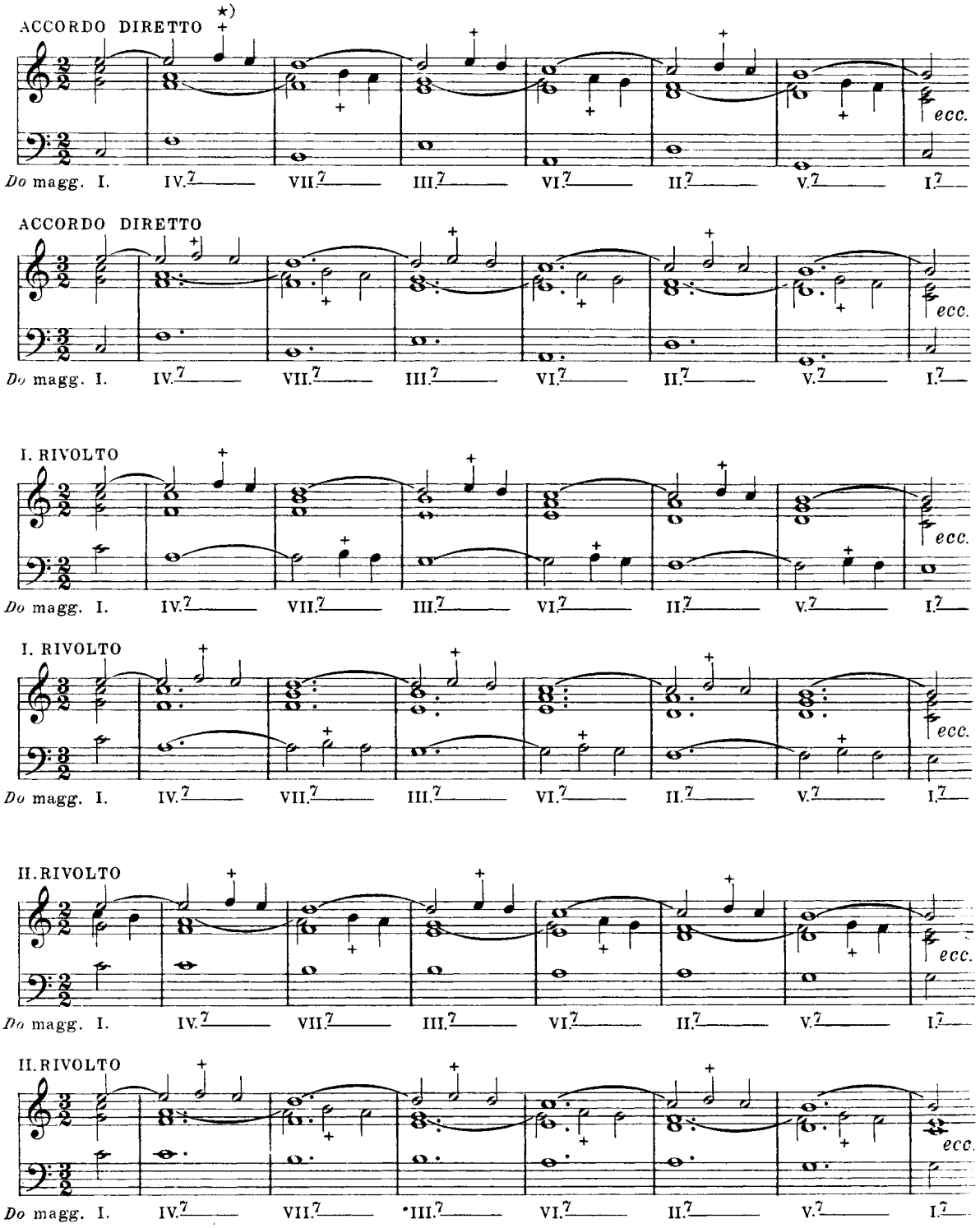
II. RIVOLTO

Do magg. I. IV.7 VII.7 III.7 VI.7 II.7 V.7 I. IV.7 VII.7 III.7 VI.7 II.7 V.7 I.7 *ecc.*

III. RIVOLTO

Do magg. I. IV.7 VII.7 III.7 VI.7 II.7 V.7 I.7 IV.7 VII.7 III.7 VI.7 II.7 V.7 I.7 *ecc.*

Anche gli accordi di 7.ª artificiali quando hanno la durata di due o tre tempi, possono avere la *settima* ornata dalla *nota d'appoggiatura superiore,* come gli accordi di 7.ª di dominante.



★) Il segno + indica la *nota d'appoggiatura* che è ornamento della "settima".

III. RIVOLTO

Do magg. I. IV.7 VII.7 III.7 VI.7 II.7 V.7 I.7 ecc.

III. RIVOLTO

Do magg. I. IV.7 VII.7 III.7 VI.7 II.7 V.7 I.7 ecc.

ALTRE PROGRESSIONI SUGLI ACCORDI DI 7.ª

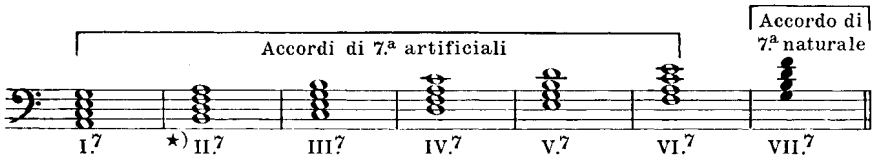
Do magg. I. IV.7 II. III.7 I. II.7 VII. I.7 VI. VII.7 V. VI.7 IV. V.7 III. ecc.

Do magg. I. IV.7 V. III.7 IV. II.7 III. I.7 II. VII.7 I. VI.7 VII. V.7 VI.

Gli accordi di 7.ª del modo minore sono più vari di quelli del modo maggiore, per essere ottenuti da tre scale di forma diversa e cioè scala *naturale,* scala *armonica* e scala *melodica.*

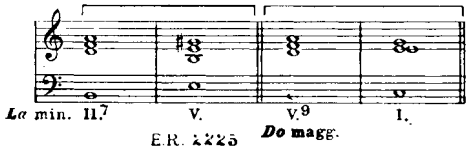
Essi sono anche più artificiosi per il VI. e VII. grado alterati e quindi di più difficile applicazione.

Gli accordi di 7.ª ottenuti dalla *scala minore naturale* sono i seguenti:

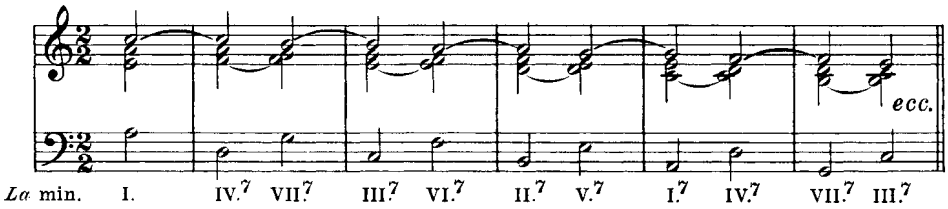


dei quali i *primi sei* sono *artificiali* ed il *settimo* è *naturale.*

★) L'accordo di 7.ª del II. grado del modo minore può essere scambiato con quello di 9.ª di dominante senza la nota fondamentale del modo maggiore (accordo di 7.ª di sensibile). Esso però differisce da questo per la tendenza a risolvere sull'accordo di dominante, mentre quello di 7.ª di sensibile tende a risolvere sull'accordo di tonica.



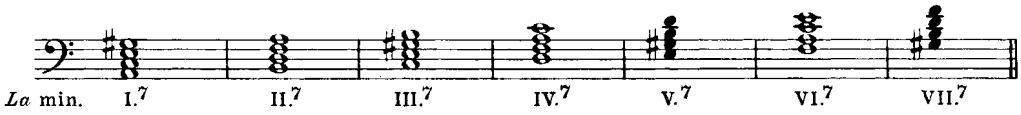
Questi accordi si applicano nelle progressioni di forma discendente e comunque nei casi in cui la linea melodica del canto o del basso procede sui gradi della scala minore naturale.



Qualcuno di essi però e specialmente gli accordi del V. e VII. grado, per la mancanza della nota sensibile, hanno carattere tonale vago, indeciso, e perciò sono poco usati isolatamente. Detti accordi infatti vengono applicati più di frequente colla nota sensibile, per la quale acquistano tendenza forte e decisa a risolvere alla tonica.

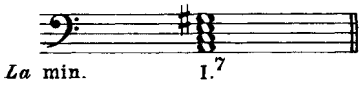
Gli accordi di 7.ª ottenuti dalla *scala minore armonica* differiscono da quelli della scala minore naturale per la nota sensibile, la quale modifica la costituzione degli accordi del I., III., V. e VII. grado.

ACCORDI DI 7.ª OTTENUTI DALLA SCALA MINORE ARMONICA

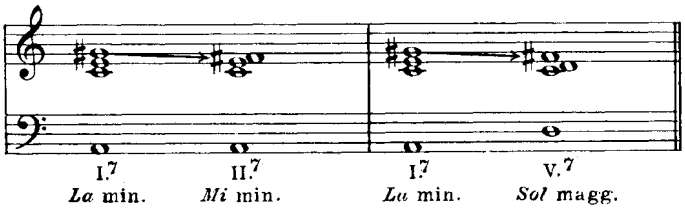


Gli accordi del I., II., III., IV. e VI. grado sono artificiali, quelli del V. e VII. grado sono naturali.

Tutti questi accordi servono per il modo minore ad eccezione dell'accordo del I. grado, il quale non viene mai usato per il senso di particolare durezza e per la impossibilità di risolvere la settima su un grado proprio della scala.

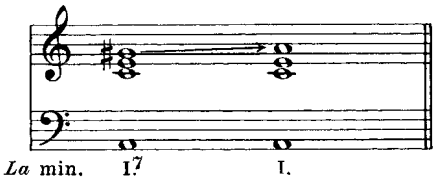


Infatti la settima di detto accordo, per assecondare la sua tendenza, non può che risolvere sul VI. grado alterato della scala, il quale, essendo elemento estraneo alla scala, rende l'accordo non proprio alla scala stessa.



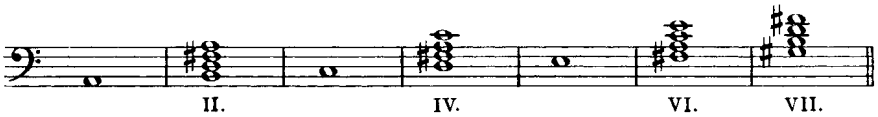
E.R. 2225

L'accordo di 7.ª del I. grado invece viene usato soltanto se la settima, come nota sensibile, risolve alla tonica a guisa di appoggiatura.

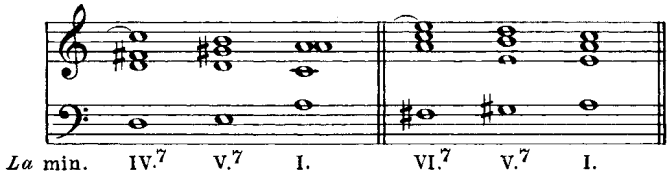


Gli accordi di 7.ª che si possono ottenere dalla scala minore melodica sono i più artificiosi per i suoni alterati che fanno parte della costituzione di ciascuno di essi.

Gli accordi del II., IV., VI. e VII. grado poi, per avere nella loro costituzione il VI. grado alterato, perdono le caratteristiche del modo minore e quindi non vengono considerati elementi costitutivi del sistema tonale del modo minore stesso.



Per queste ragioni gli accordi del II. e VII. grado non sono usati e quelli del IV. e del VI. grado vengono usati soltanto nel caso in cui una delle parti ha la possibilità di procedere dal VI. al VII. grado alterati.



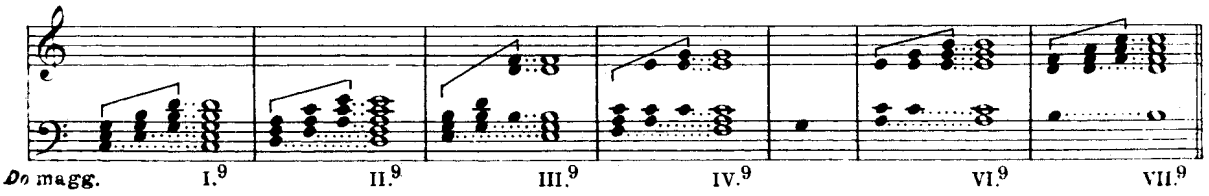
Riepilogando dobbiamo dire che gli accordi di 7.ª che si devono applicare nel modo minore sono soltanto quelli ottenuti dalle scale *naturale* ed *armonica*.

Per ciò che riguarda la costruzione e l'applicazione degli accordi di 9.ª artificiali si osservano le stesse norme dettate per gli accordi di 7.ª.

Soltanto dobbiamo aggiungere che gli accordi di 9.ª si ottengono mediante la sovrapposizione di *tre* accordi e che presentano *due dissonanze:* la 7.ª e la 9.ª

Il maggior numero di accordi necessari alla loro costituzione spiega la ragione del maggior numero di dissonanze in confronto a quelle degli accordi di 7.ª e del loro senso armonico più aspro. Gli accordi di 9.ª artificiali della scala maggiore hanno per nota fondamentale tutti i gradi della scala stessa, ad eccezione del V. grado, il quale invece rappresenta la nota fondamentale dell'accordo di 9.ª naturale.

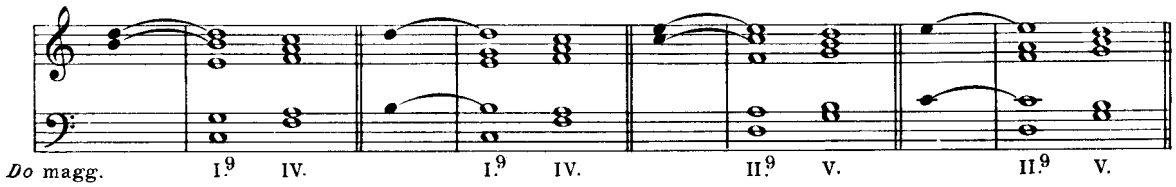
ACCORDI DI 9.ª ARTIFICIALI DELLA SCALA MAGGIORE



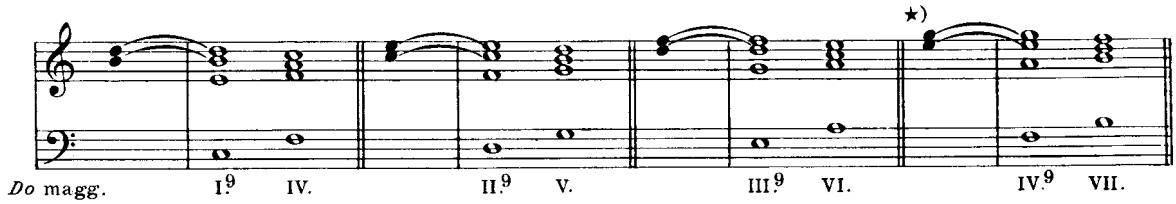
Gli accordi di 9.ª artificiali vengono denominati in relazione al grado della scala che corrisponde alla loro nota fondamentale, e vengono indicati col numero relativo al grado stesso, al quale numero viene aggiunto il numero 9. (esempio I.9 II.9 ecc.)

Gli accordi di 9.ª artificiali non possono essere dati se non colla 7.ª e colla 9.ª preparate ed hanno tendenza particolare a risolvere sull'accordo che trovasi alla distanza di una *quinta sotto* o di una *quarta sopra*.

ESEMPI DI RISOLUZIONE DEGLI ACCORDI DI 9.ª ARTIFICIALI



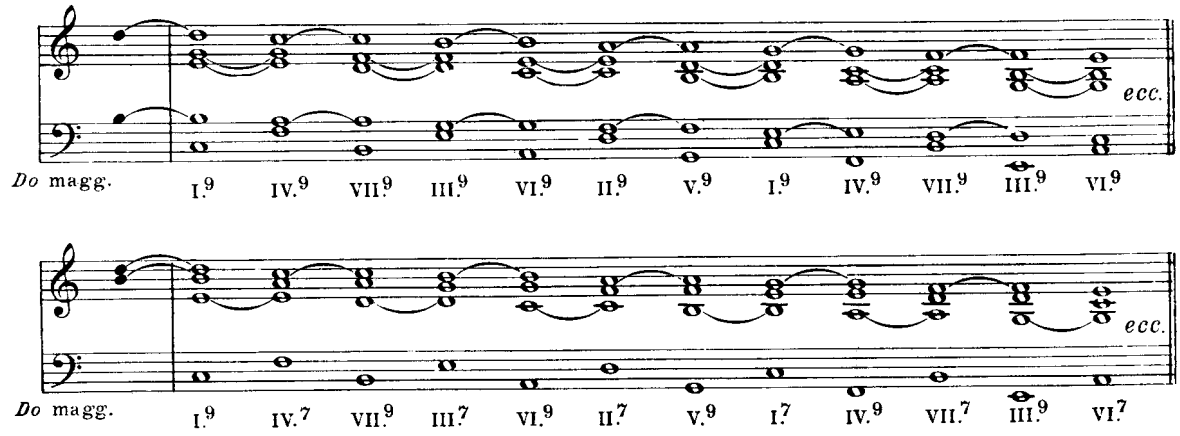
Gli accordi di 9.ª artificiali, per essere completi, devono essere realizzati a cinque parti; però possono essere realizzati anche a quattro parti, se vi si esclude l'elemento meno necessario che, come sappiamo, è la *quinta*.



Gli accordi di 9.ª artificiali possono essere dati successivamente, come quelli di 7.ª, in forma di progressione per quinte discendenti o per quarte ascendenti, e possono essere realizzati a cinque ed a quattro parti.

Realizzati a cinque parti formano una progressione di soli accordi di nona, realizzati a quattro parti invece formano una progressione di accordi di 9.ª alternati ad accordi di 7.ª.

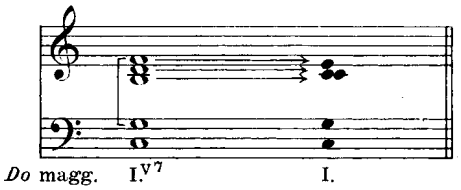
PROGRESSIONE SUGLI ACCORDI DI 9.ª NATURALI ED ARTIFICIALI



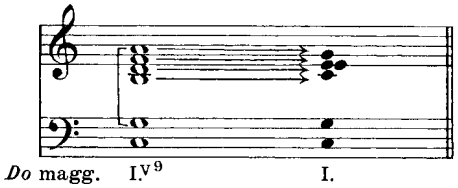
*) Da applicare soltanto nelle progressioni.

A completare la serie degli accordi ottenuti artificialmente presentiamo anche gli accordi comunemente denominati di **11.ª** e di **13.ª** benchè questi, dovendo essere realizzati a cinque ed a sei parti, non trovano applicazione pratica nei nostri esercizi.

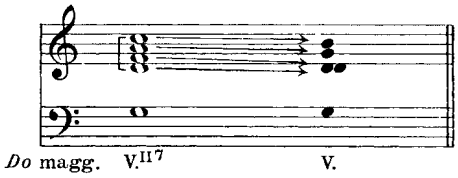
Questi accordi sono ottenuti mediante accordi di **7.ª** o di **9.ª** sovrapposti a note che sono *una quinta più in basso* della fondamentale degli accordi di **7.ª** o di **9.ª** stessi. Essi possono avere per base ogni grado della scala ed i più comunemente usati sono quelli di *tonica* e di *dominante*. Per distinguerli è d'uopo denominarli in relazione non agli intervalli di **11.ª** e di **13.ª** che rappresentano i loro limiti estremi, bensì agli accordi di **7.ª** e di **9.ª** di cui sono costituiti. Così l'accordo comunemente chiamato di **11.ª** di *tonica*, verrà denominato accordo di **7.ª** di *dominante sovrapposto alla tonica*.



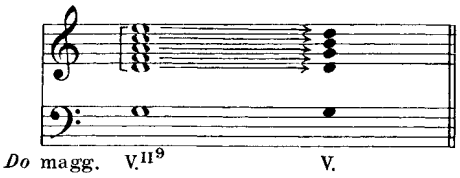
l'accordo comunemente chiamato di **13.ª** di *tonica*, verrà denominato accordo di **9.ª** di *dominante sovrapposto alla tonica*.



Così pure l'accordo detto di **11.ª** di *dominante*, verrà denominato accordo di **7.ª** del II. *grado sovrapposto alla dominante*,



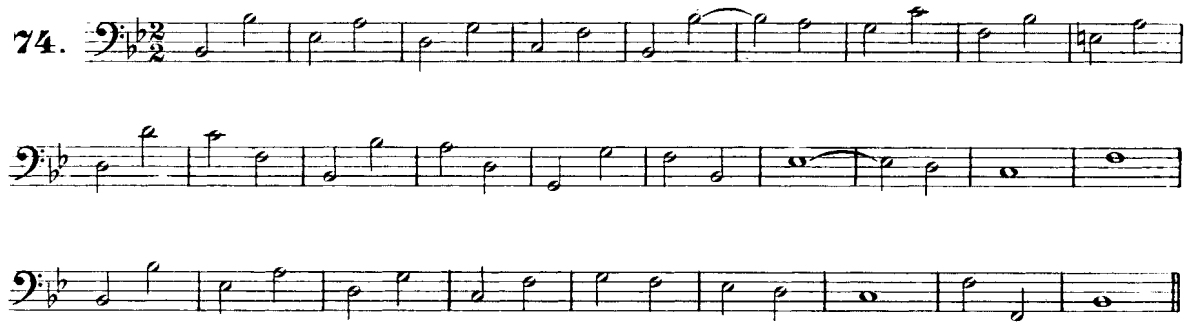
e l'accordo di **13.ª** di *dominante* verrà denominato accordo di **9.ª** del II. *grado sovrapposto alla dominante*.



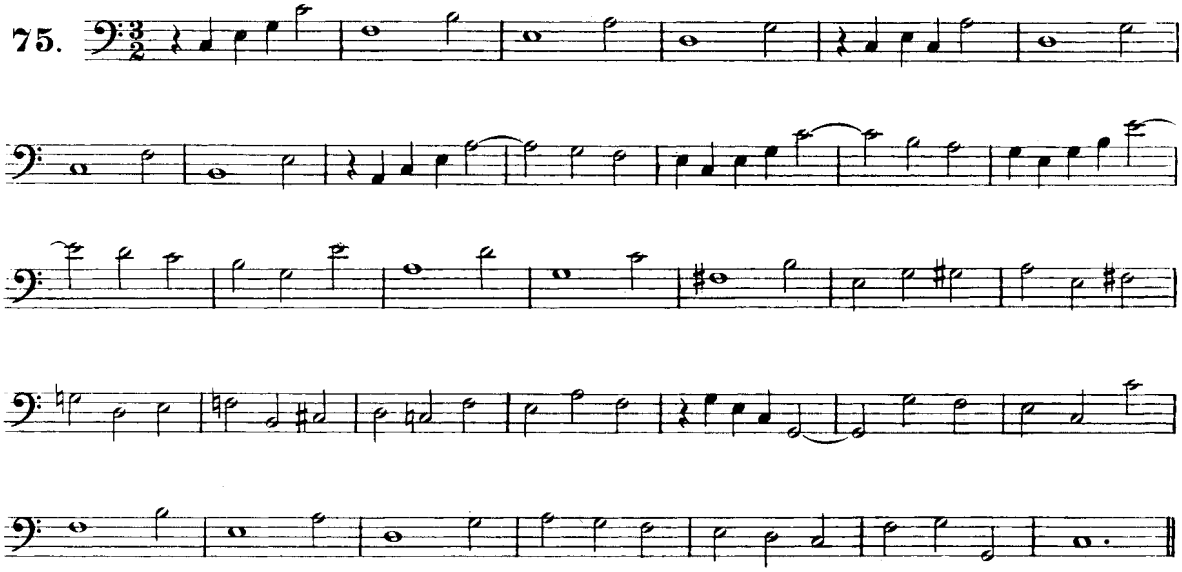
I suddetti accordi risolvono seguendo la loro tendenza, indipendentemente dalla nota fondamentale sulla quale sono posti.

APPLICAZIONE DEGLI ACCORDI DI 7.ª NATURALI ED ARTIFICIALI

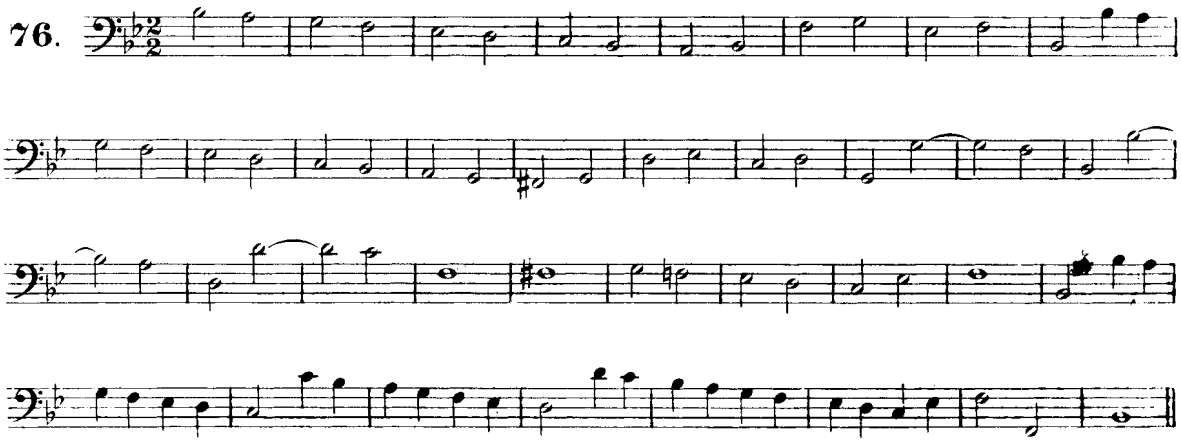
74.



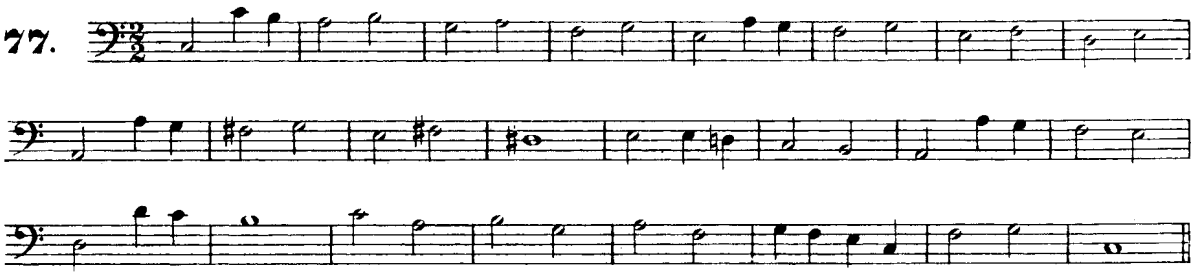
75.



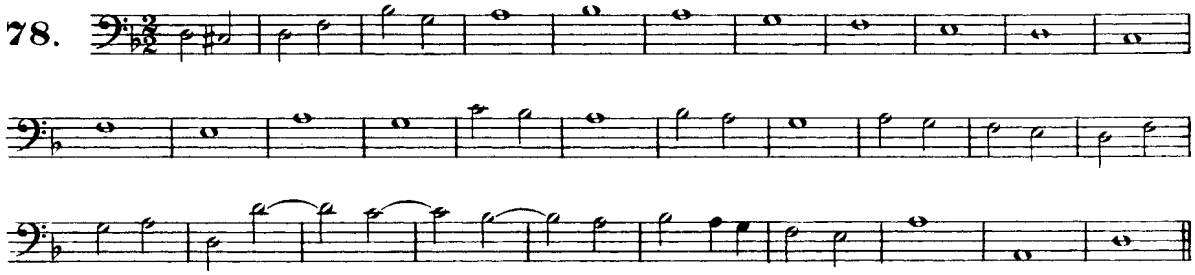
76.



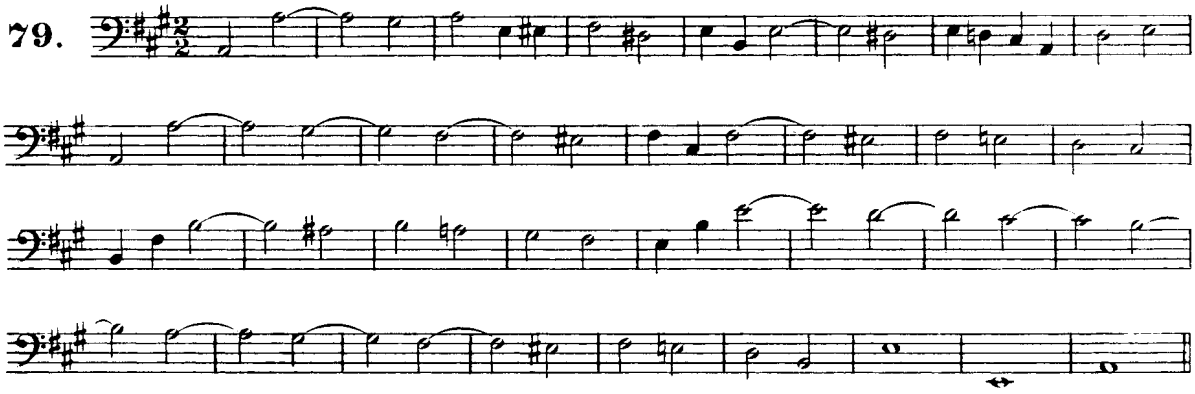
77.



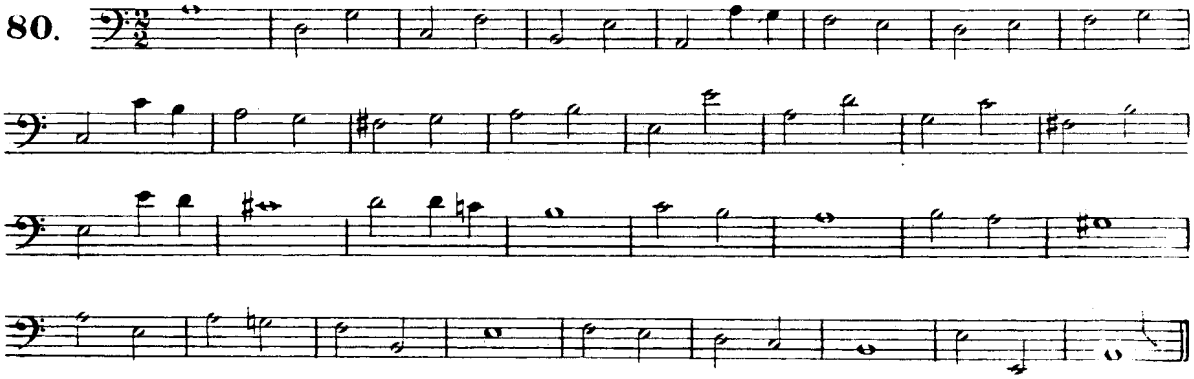
78.



79.



80.



E.R. 2225

RISOLUZIONI ECCEZIONALI DEGLI ACCORDI DI SETTIMA

La tendenza a risolvere degli accordi di 7.ª deriva, come sappiamo, dal carattere di moto della *settima* e della *nota sensibile,* che sono parte integrante degli accordi stessi.

La suddetta tendenza è normalmente *assecondata*, ma può essere anche *contrastata*.

È *assecondata* se le suddette note risolvono seguendo la legge che le governa, è *contrastata* invece se risolvono deviando dalla legge stessa.

In relazione a ciò la risoluzione degli accordi di 7.ª può essere di due specie: *regolare* ed *eccezionale.*

La risoluzione *regolare* degli accordi di 7.ª si ottiene nel modo che abbiamo esposto nei capitoli riguardanti gli accordi di 7.ª stessi, ragione per cui riteniamo superfluo ripeterla quì.

La risoluzione *eccezionale* si ottiene invece applicando le seguenti norme:

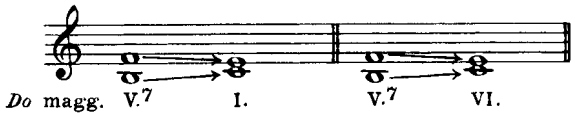
1.º Far salire o far scendere di un semitono le note che hanno obbligo di risolvere, però in direzione opposta a quella della loro tendenza.

2.º Tener ferme le suddette note o scambiarle col relativo suono omologo.

Applicando ora le suddette norme all'accordo di 7.ª di dominante, potremo vedere come si possono ottenere da detto accordo la risoluzione regolare e la risoluzione eccezionale.

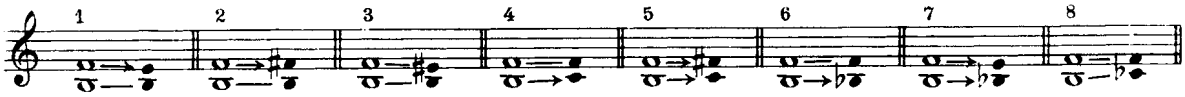
Le note dell'accordo di 7.ª di dominante che hanno obbligo di risoluzione sono la *settima* e la *nota sensibile.*

Ora se queste note risolvono seguendo la loro tendenza, la risoluzione, come abbiamo detto, è *regolare.*



Se invece le suddette note risolvono in senso diverso di quello della loro tendenza, cioè con uno dei moti indicati dalle norme suesposte, la risoluzione è *eccezionale.*

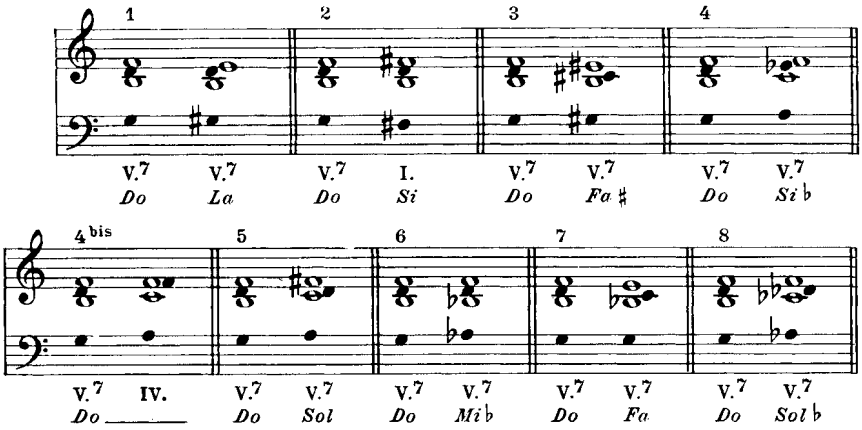
Le combinazioni armoniche che possono derivare sono le seguenti:



le stesse combinazioni rivoltate:

Le combinazioni esposte nei precedenti esempi dovranno essere completate con l'aggiunta di altre due note, le quali verranno facilmente suggerite dal senso armonico delle combinazioni stesse. Avremo in tal modo ottenuto gli accordi che rappresentano le risoluzioni eccezionali degli accordi di 7ª di dominante e che noi offriamo qui sotto:

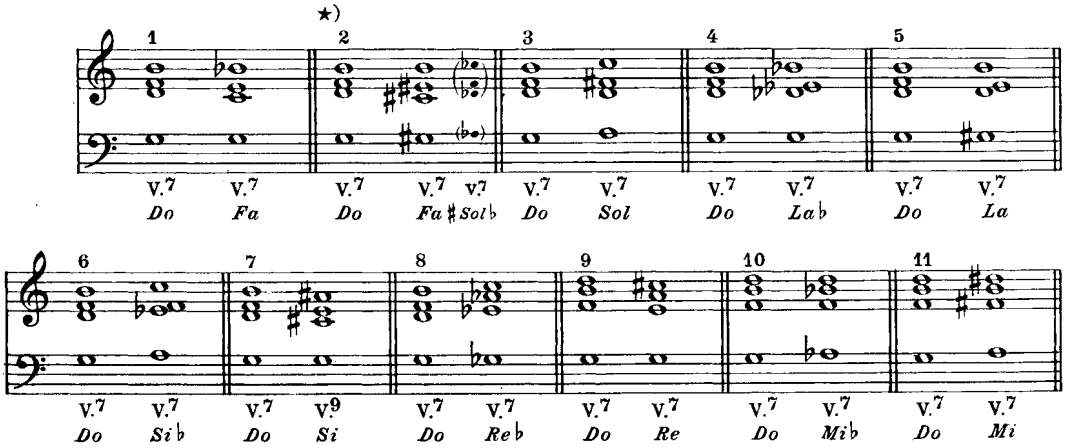
RISOLUZIONI ECCEZIONALI DEGLI ACCORDI DI 7ª DI DOMINANTE



Le risoluzioni eccezionali degli accordi di 7ª sono elementi di grande varietà nel discorso armonico, per il loro senso vivace e brillante, che, giungendo inaspettatamente, produce sempre un'impressione di sorpresa piacevole.

Esse rappresentano uno dei capitoli più interessanti dell'armonia per il loro giuoco armonico che offre le concatenazioni più svariate, le modulazioni più impensate. Particolarmente notevoli sono quelle ottenute mediante l'accordo di 7ª di dominante concatenato ad altro accordo di dominante.

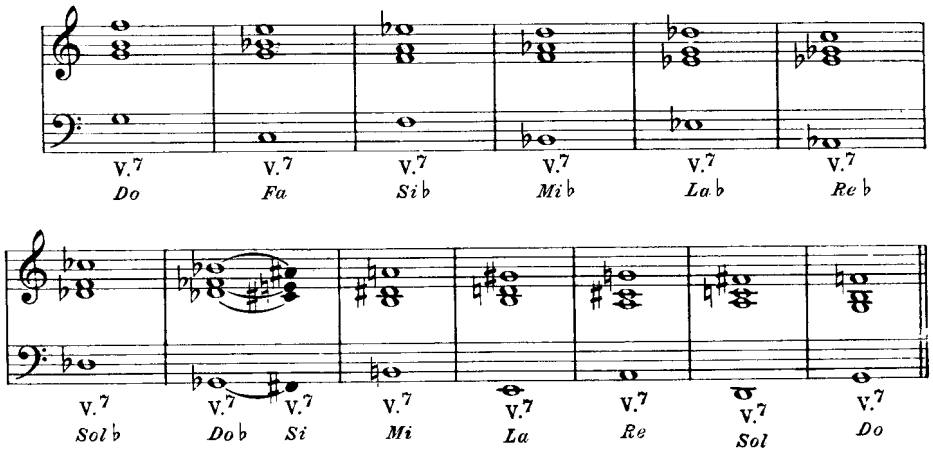
Presentiamo nel seguente prospetto diversi esempi ottenuti mediante l'accordo di 7ª di dominante del tono di *Do* magg.



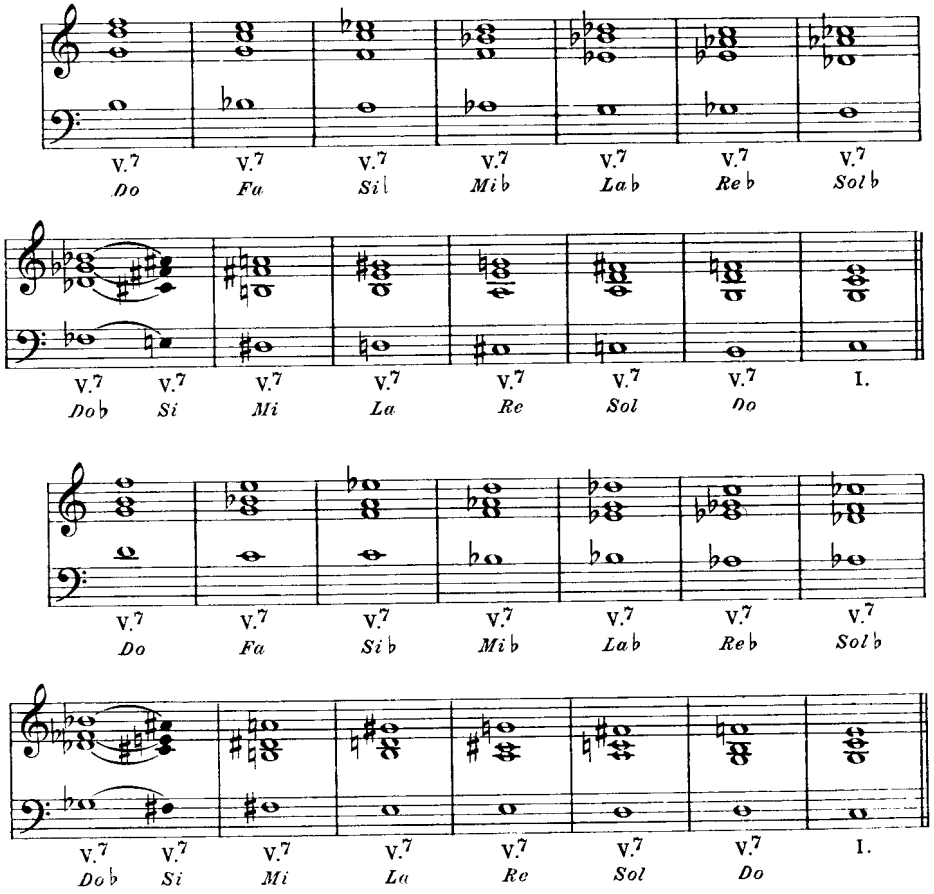
★) La risoluzione eccezionale indicata dall'esempio N.º 2 può essere applicata anche al tono di *Sol♭*, se si scrive l'accordo di 7ª di dominante di *Fa♯* coi relativi suoni omologhi.

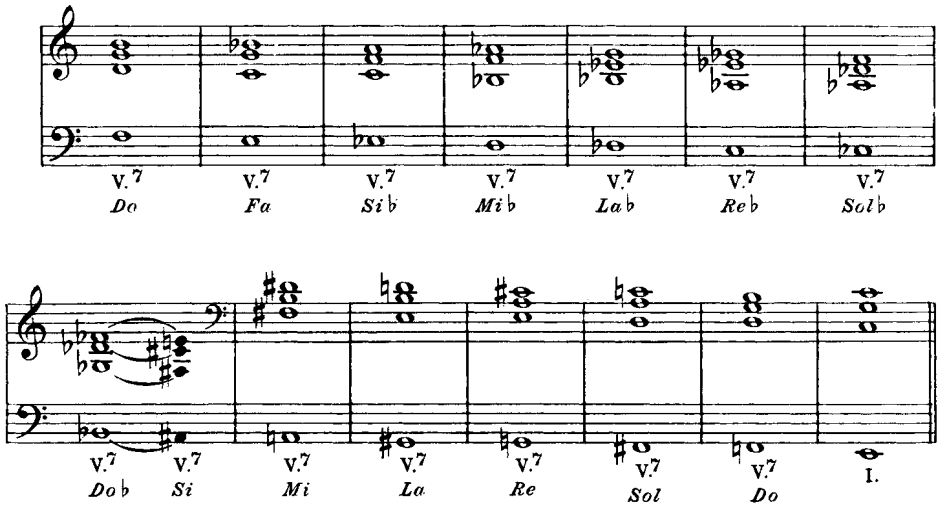
Dei diversi esempi di risoluzioni eccezionali precedentemente indicati il primo è uno dei più comunemente usati. Esso è formato da un accordo di 7ª di dominante concatenato ad altro accordo di 7ª di dominante di un tono alla distanza di una *quinta sotto*.

Presentiamo un esempio in forma di progressione.

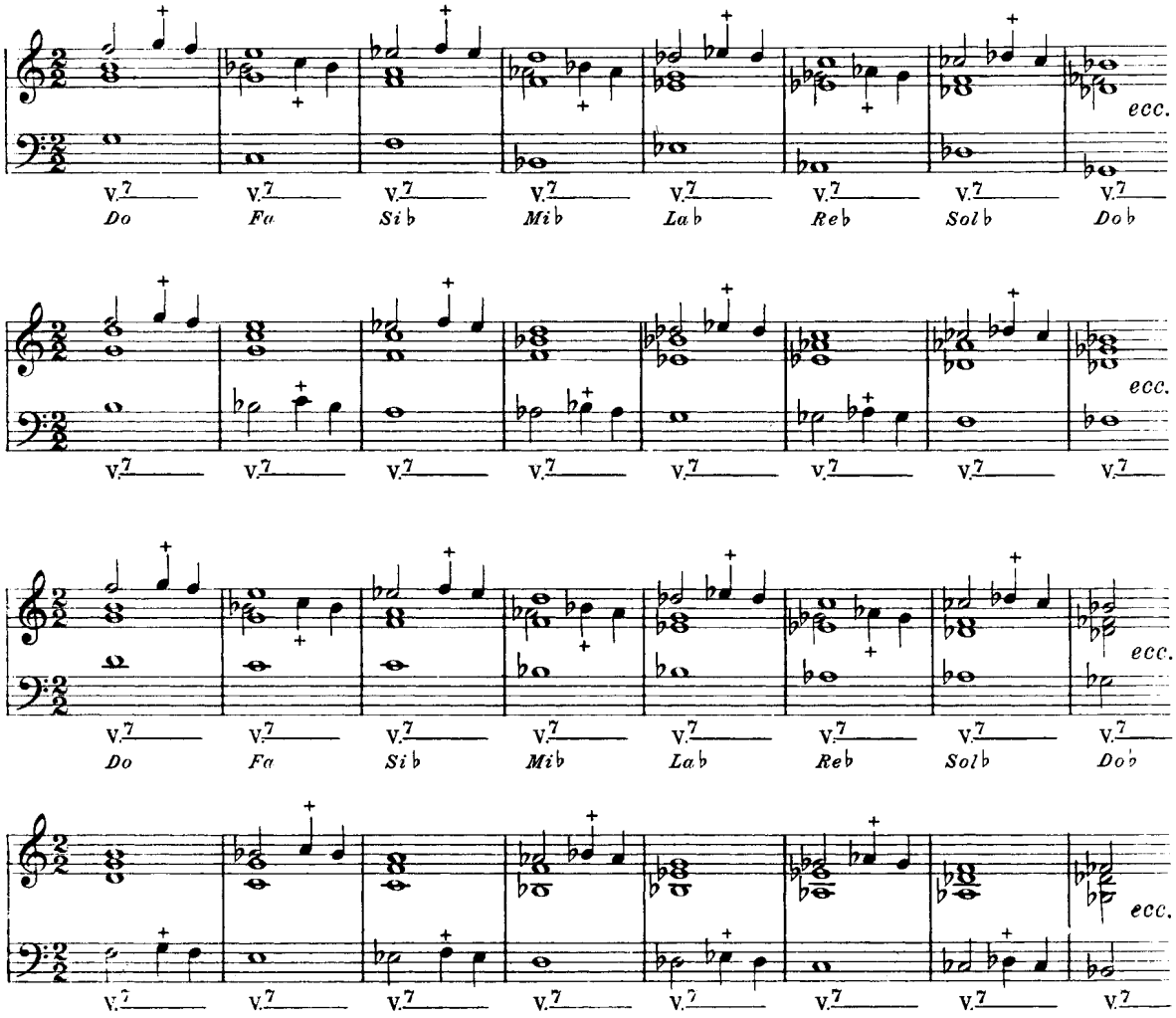


La stessa progressione ottenuta con accordi rivoltati:



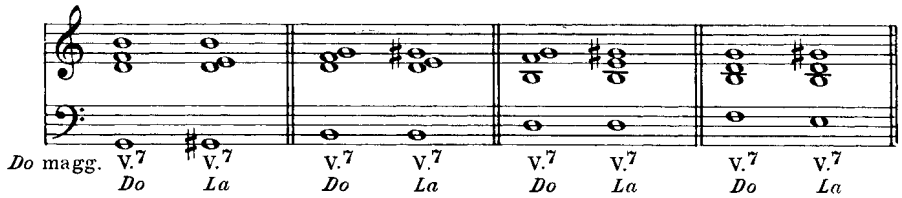


La stessa progressione colla 7.ª ornata dall'appoggiatura superiore.

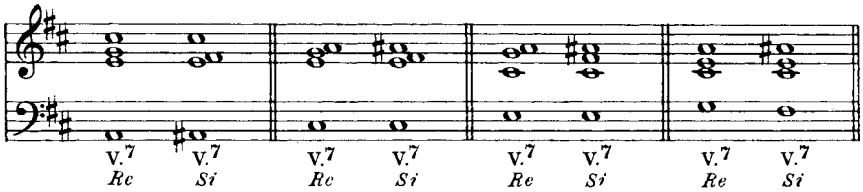


Al fine di ottenere una relativa sicurezza nell'applicare le risoluzioni eccezionali, consigliamo all'allievo di esercitarsi a realizzare in iscritto ed al pianoforte le risoluzioni eccezionali che abbiamo presentato a pag. 114 tanto nella forma indicata, quanto in quella dei relativi rivolti, e di trasportarle poi in diversi toni sopra e sotto all'esempio indicato.

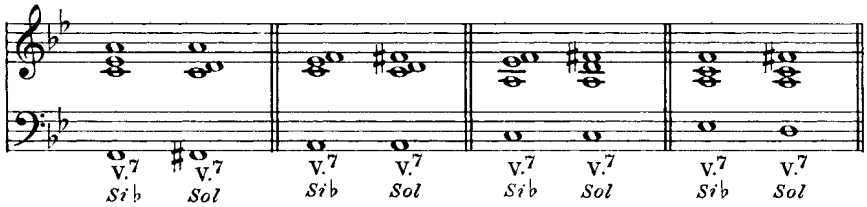
ESEMPIO



lo stesso esempio trasportato un tono sopra:



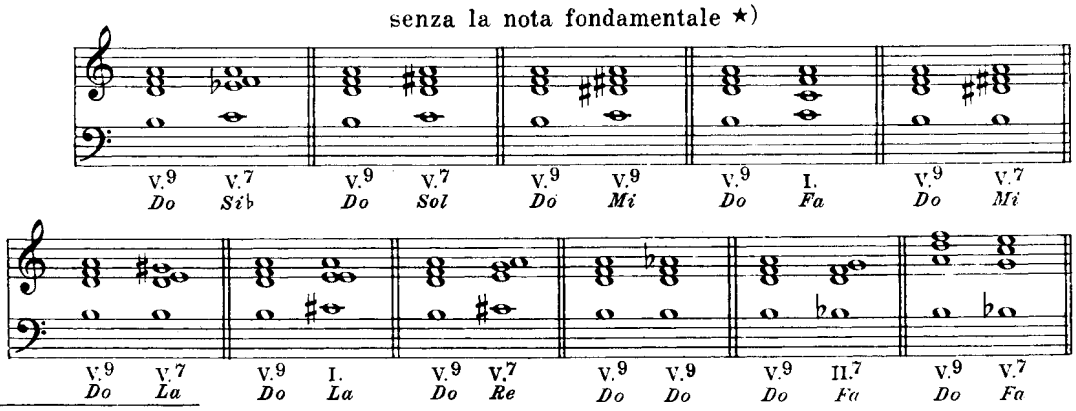
lo stesso esempio trasportato un tono sotto:



Per ottenere le risoluzioni eccezionali degli accordi di 7.ª artificiali e dell'accordo di 9.ª di dominante senza la nota fondamentale (accordo di 7.ª di sensibile) si osservano le stesse norme dettate per quelle dell'accordo di 7.ª di dominante.

Soltanto dobbiamo aggiungere che per ottenere le risoluzioni eccezionali degli accordi di 7.ª artificiali abbiamo una sola nota cui contrastare la tendenza, cioè la 7.ª, mentre per ottenere quelle dell'accordo di 9.ª di dominante senza la fondamentale abbiamo tre note alle quali contrastare la tendenza stessa, cioè la 7.ª, la 9.ª e la nota sensibile.

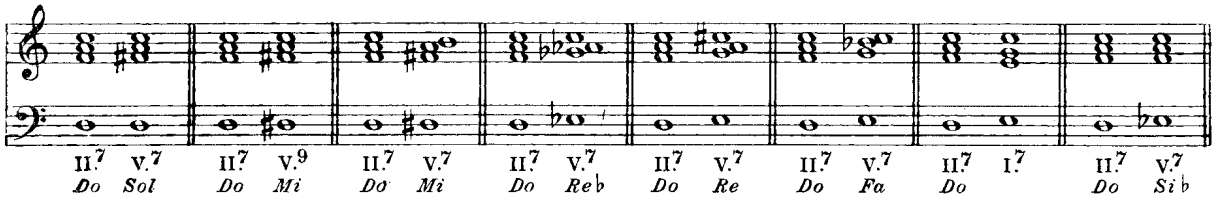
RISOLUZIONI ECCEZIONALI DELL'ACCORDO DI 9.ª DI DOMINANTE
senza la nota fondamentale ★)



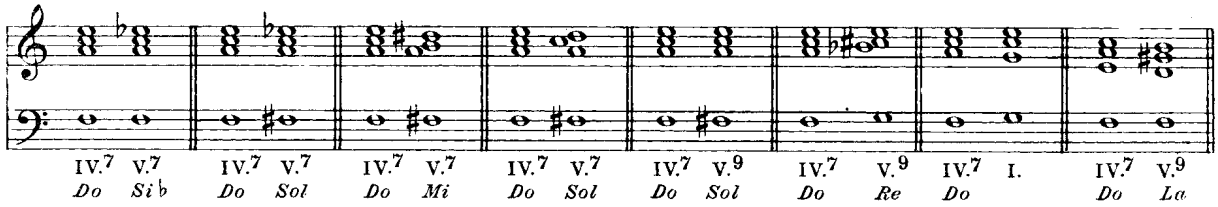
★) L'accordo di 9.ª di dominante senza la nota fondamentale, considerato nella sua struttura ed indipendentemente dalla sua attrazione tonale, può essere scambiato con l'accordo di 7.ª del II. grado del modo minore.

E.R 2225

RISOLUZIONI ECCEZIONALI DELL'ACCORDO DI 7.ª DEL II. GRADO

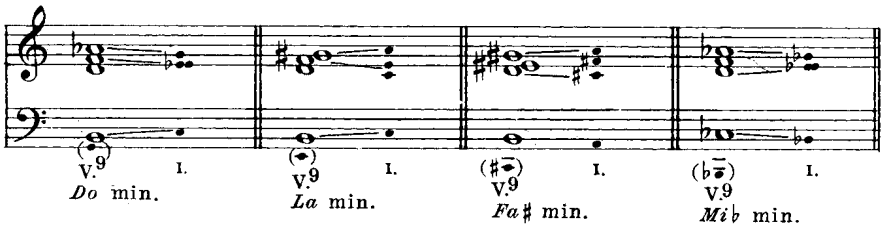


RISOLUZIONI ECCEZIONALI DELL'ACCORDO DI 7.ª DEL IV. GRADO

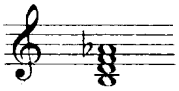


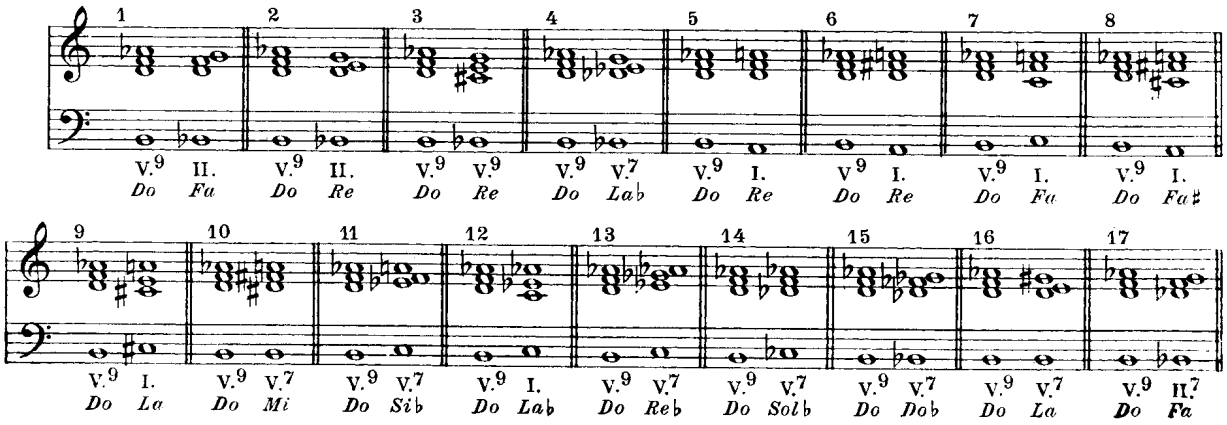
L'accordo di 9.ª di dominante del modo minore senza la nota fondamentale, detto anche *accordo di 7.ª diminuita,* può avere quattro aspetti diversi, ciascuno dei quali ha una tonalità propria.

ACCORDO DI 9.ª DI DOMINANTE DEL MODO MINORE
senza la nota fondamentale (7.ª diminuita) nei suoi quattro diversi aspetti



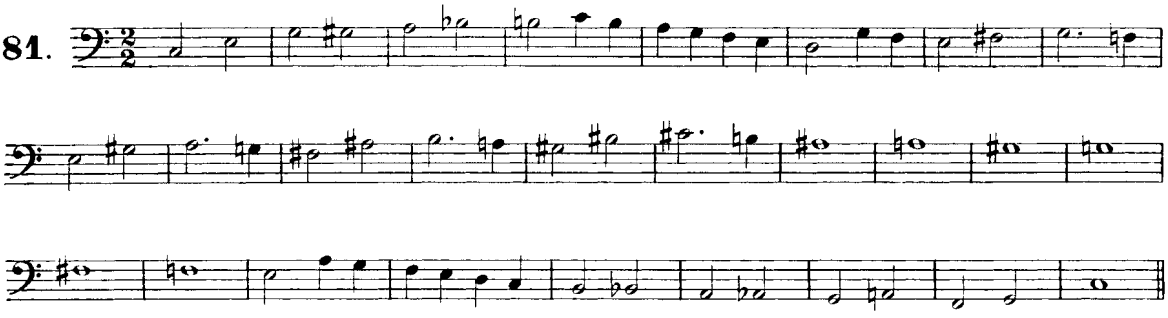
Per questo suo particolare modo di essere detto accordo ha la possibilità di risolvere passando dall'uno all'altro dei quattro suindicati toni e quindi si presta più degli altri accordi alla risoluzione eccezionale.

Così, ad esempio, l'accordo di 9.ª di dominante senza la nota fondamentale del tono di *Do* minore  può dar luogo alle seguenti risoluzioni eccezionali:

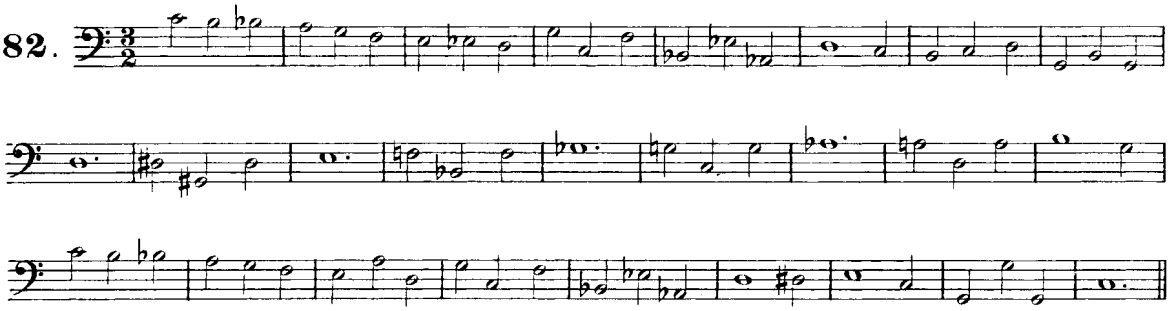


APPLICAZIONE DELLE RISOLUZIONI ECCEZIONALI DEGLI ACCORDI DI 7ª

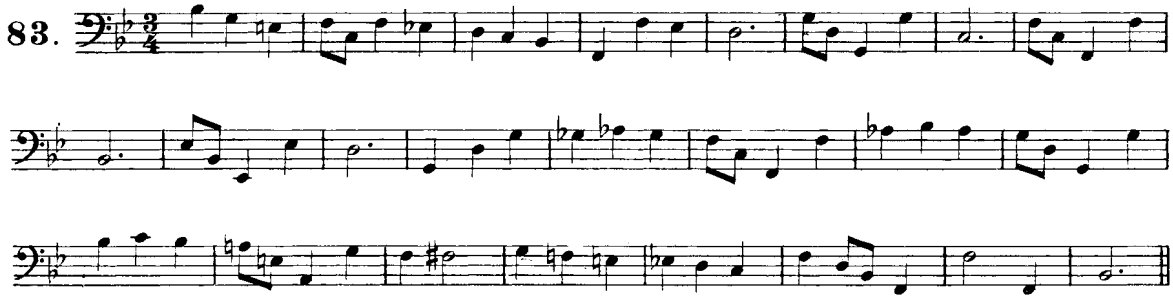
81.



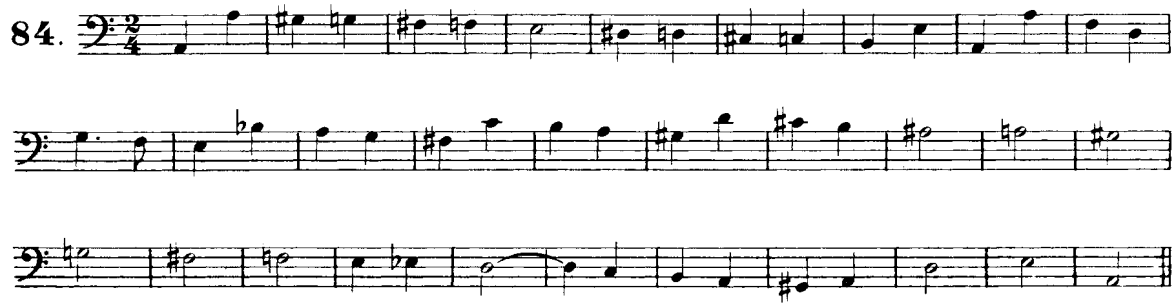
82.



83.



84.



MODULAZIONE AI TONI LONTANI

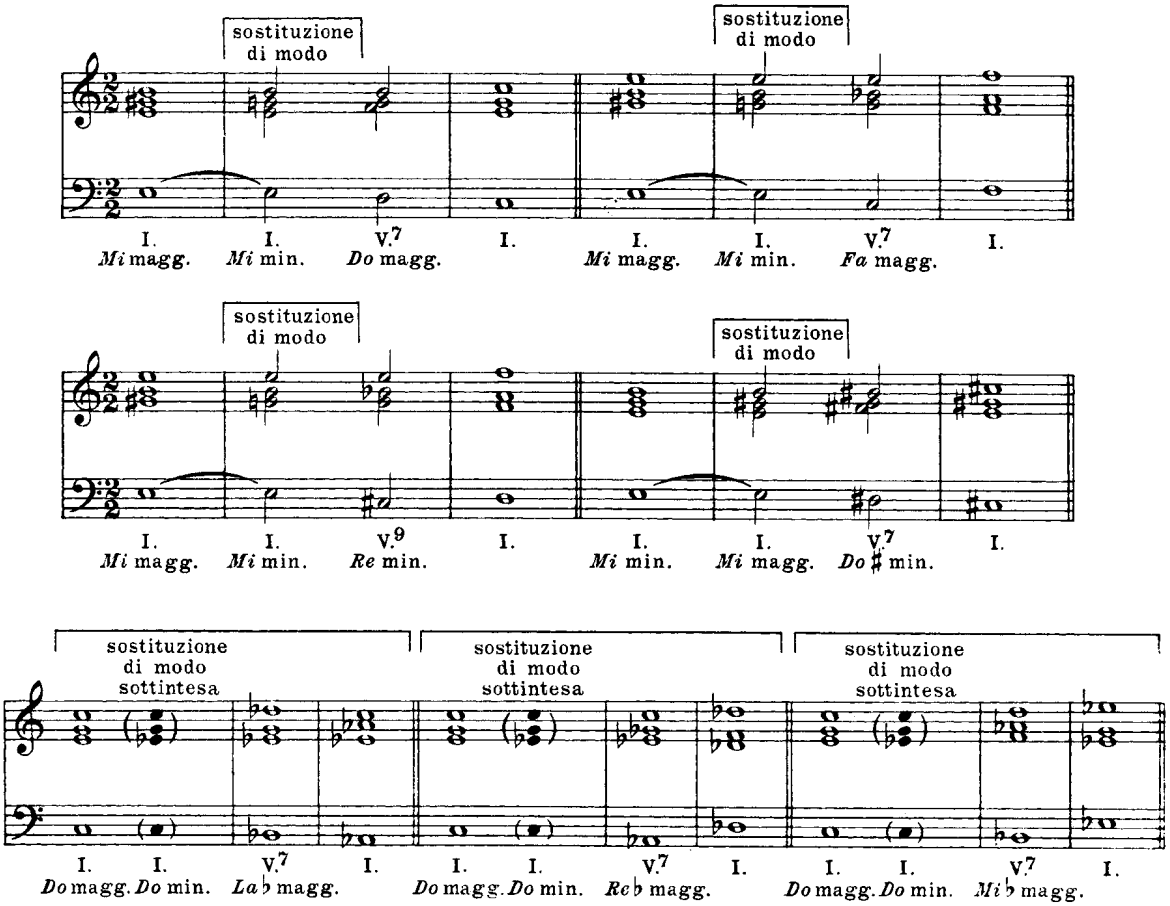
Le modulazioni ai toni lontani si distinguono per il senso armonico vivace e brillante.

Esse si ottengono applicando lo stesso procedimento della modulazione ai toni relativi o vicini, cioè mediante l'accordo di 7.ª o l'accordo di 9.ª di dominante; soltanto questi accordi, non offrendo sempre la possibilità di essere ben concatenati con l'accordo che li precede, per la scarsità di relazioni fra di loro, devono essere preceduti da procedimenti che hanno lo scopo di aumentare le relazioni fra detti accordi, rendendo così più gradevole la loro concatenazione.

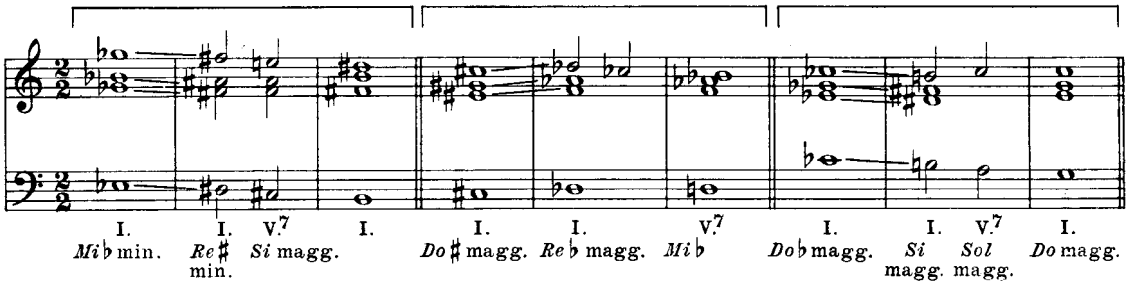
Questi procedimenti sono:

la *sostituzione di modo,*
la *transizione enarmonica,*
le *risoluzioni eccezionali degli accordi dissonanti.*

La *sostituzione di modo* si ottiene applicando l'accordo tonale del modo minore in luogo di quello del modo maggiore o viceversa. Essa può essere *espressa* o *sottintesa* ed ha lo scopo di aumentare le relazioni fra i toni, avvicinando i toni stessi nell'ordine della loro progressione di *tre quinte.*



La *transizione enarmonica* è il procedimento che si ottiene mediante lo scambio del suono col relativo *omologo*. Essa serve ad avvicinare due toni lontanissimi, che nell'ordine della progressione tonale sono distanti *dodici quinte*.

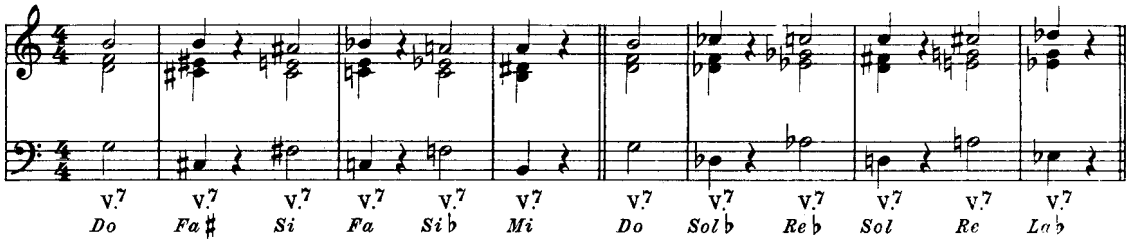


Le *risoluzioni eccezionali degli accordi di 7.ª* si prestano più degli altri procedimenti alla modulazione ai toni lontani per il loro giuoco armonico vario ed ardito, che rende particolarmente interessante la modulazione stessa.

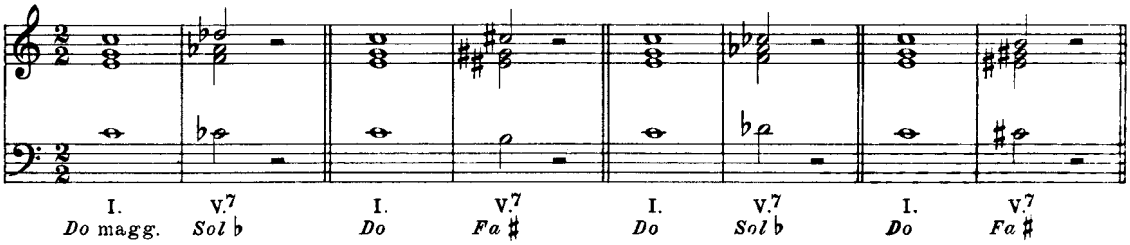
Esse possono essere di un numero rilevante per la varietà del processo armonico mediante il quale sono ottenute.

Per gli opportuni rilievi rimandiamo lo studioso al capitolo riguardante le risoluzioni eccezionali, nel quale abbiamo esposto numerosi esempi di dette risoluzioni.

Aggiungiamo che per le modulazioni ai toni lontani vengono ammesse concatenazioni d'accordi per *quinta diminuita* e per *quarta eccedente:*



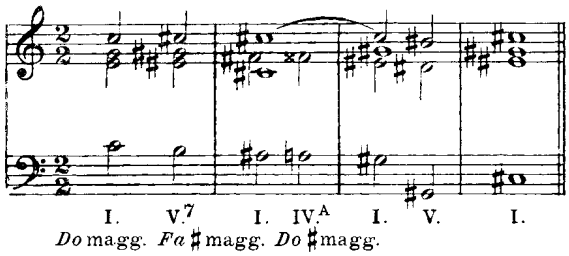
ed anche concatenazioni d'accordi per *semitono diatonico* e per *semitono cromatico.*



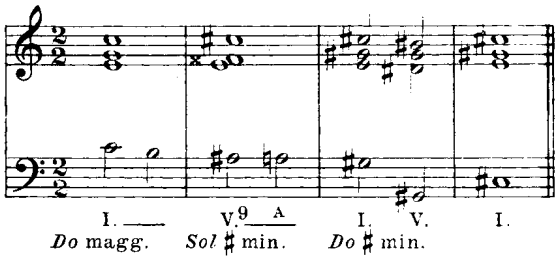
MODULAZIONI A TONI LONTANI

dal tono di *Do* maggiore

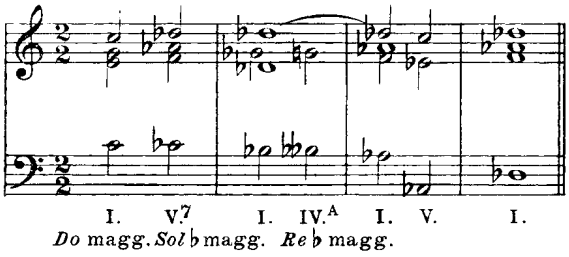
a *Do* ♯ magg.



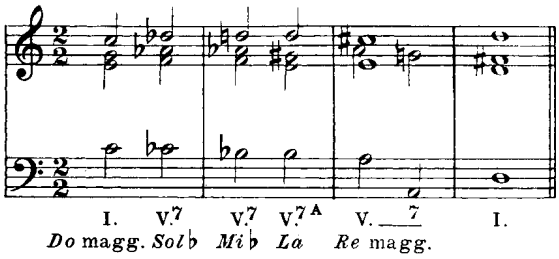
a *Do* ♯ min.



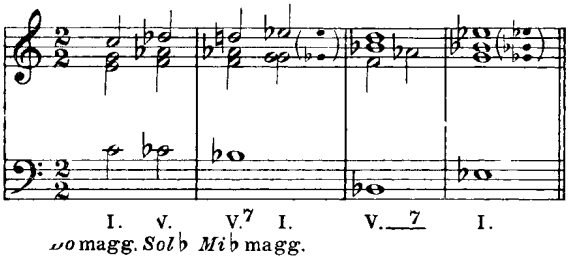
a *Re* ♭ magg.



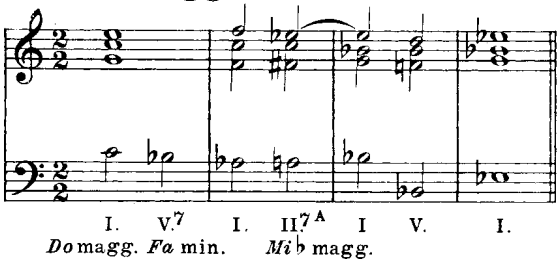
a *Re* magg.



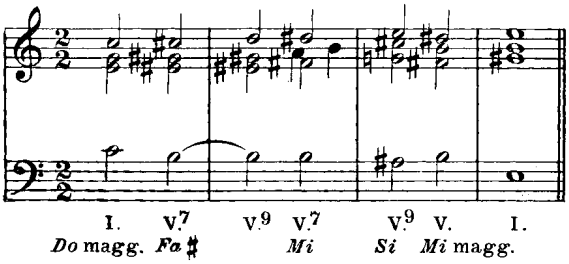
a *Mi* ♭ magg. (o *Mi* ♭ min.)



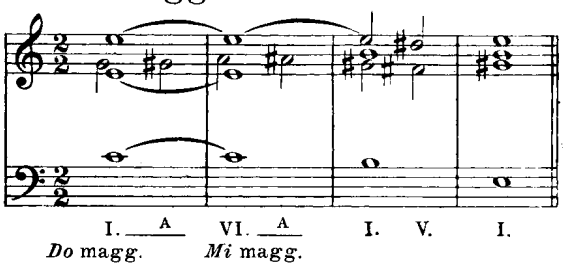
a *Mi* ♭ magg.



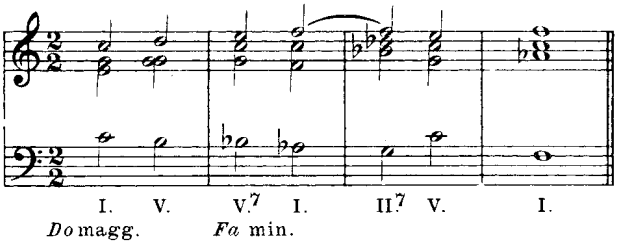
a *Mi* magg.



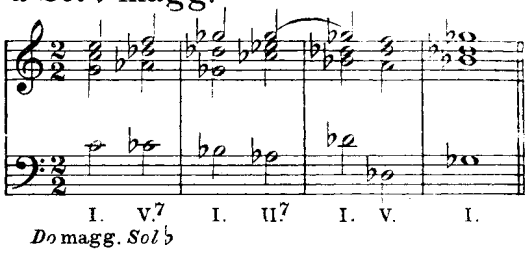
a *Mi* magg.



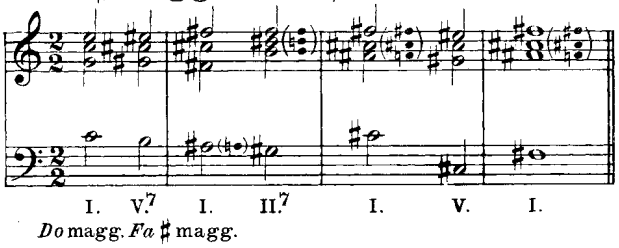
a *Fa* min.



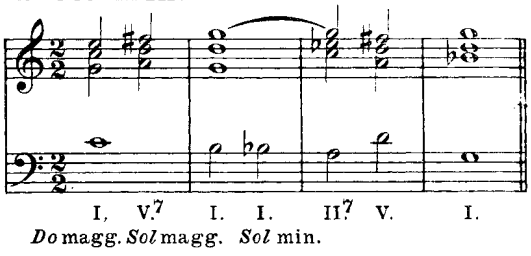
a *Sol* ♭ magg.



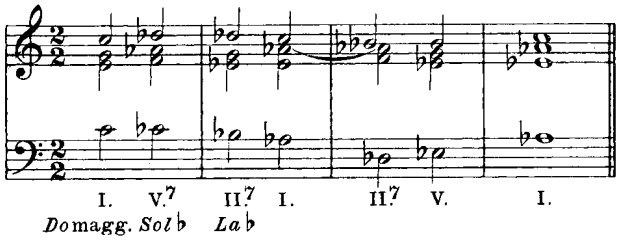
a *Fa* ♯ magg. (o *Fa* ♯ min.)



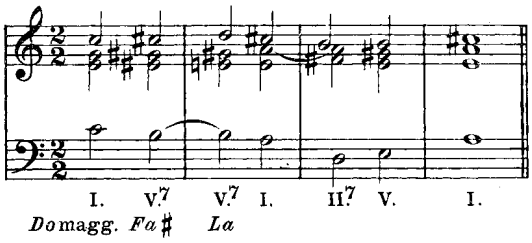
a *Sol* min.



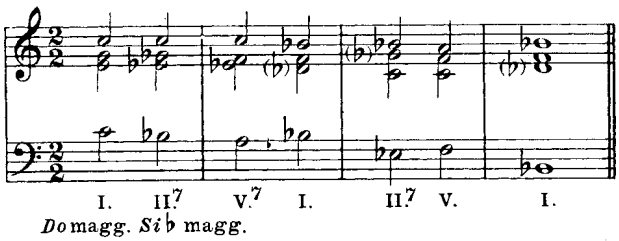
a *La* ♭ magg.



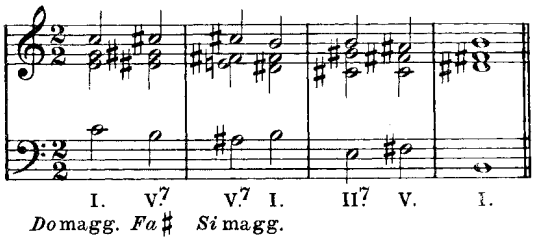
a *La* magg.



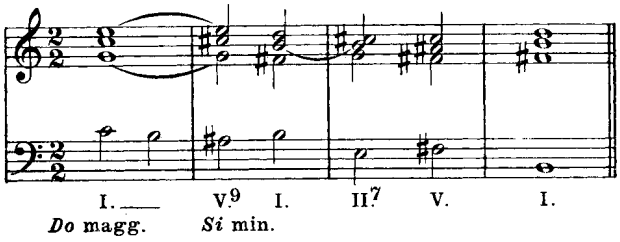
a *Si* ♭ magg. (o *Si* ♭ min.)



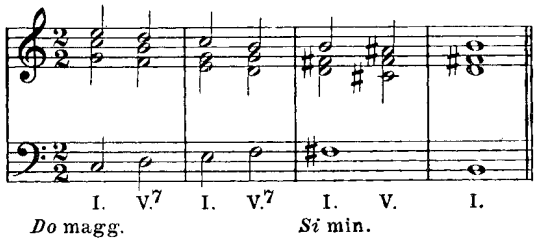
a *Si* magg.



a *Si* min.

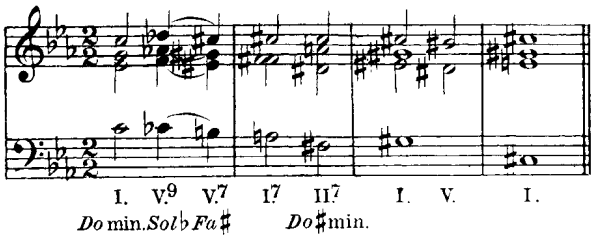


a *Si* min.

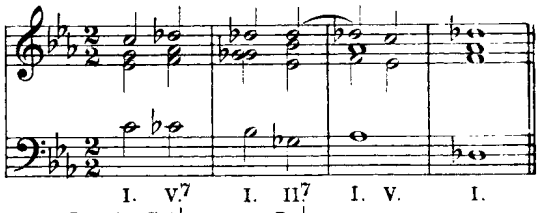


dal tono di *Do* minore

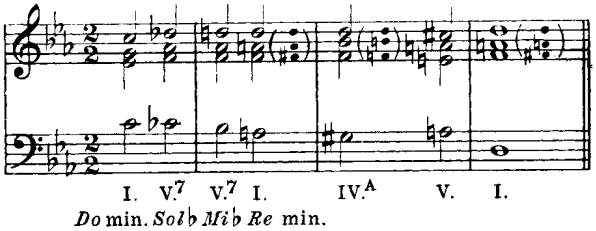
a *Do* ♯ min.



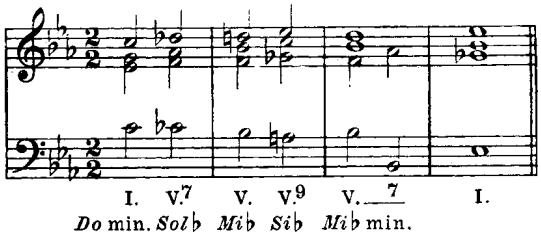
a *Re* ♭ magg.



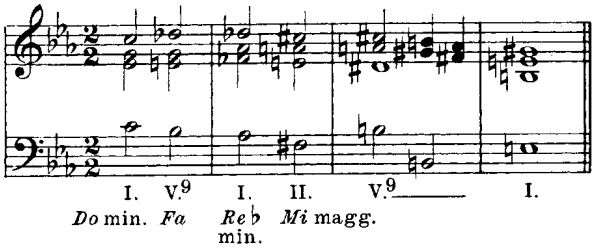
a *Re* min. (o *Re* magg.)



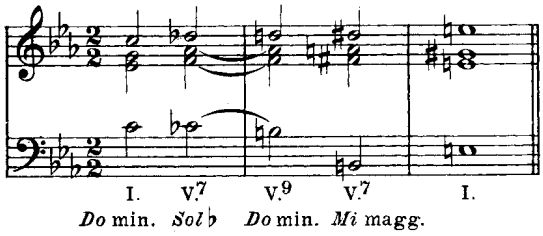
a *Mi* ♭ min.



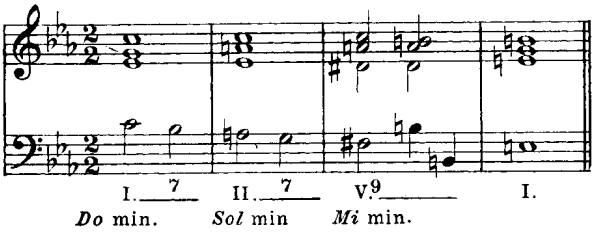
a *Mi* magg.



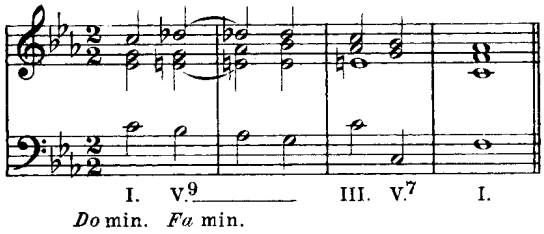
a *Mi* magg.



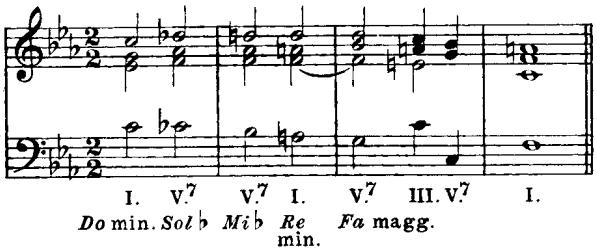
a *Mi* min.



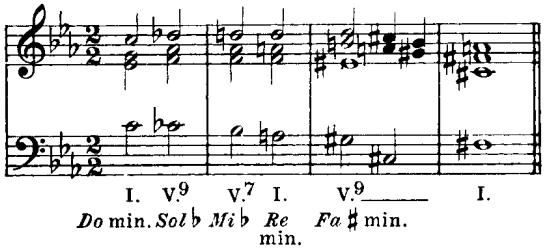
a *Fa* min.



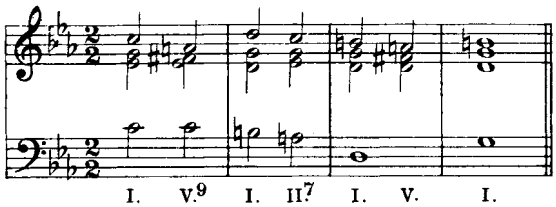
a *Fa* magg.



a *Fa* ♯ min.

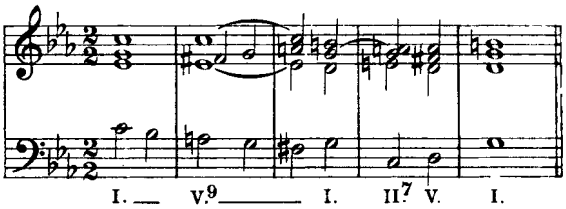


a *Sol* magg.



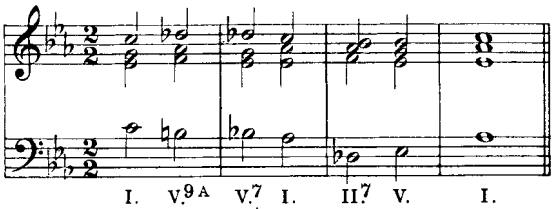
I. V.9 I. II.7 I. V. I.
Do min. *Sol* magg.

a *Sol* magg.



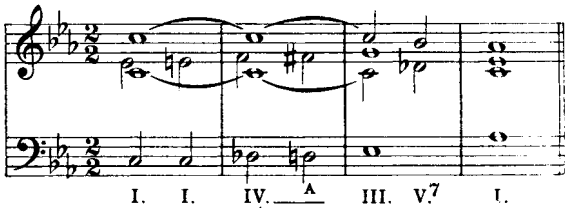
I. V.9 I. II.7 V. I.
Do min. *Sol* min. *Sol* magg.

a *La* ♭ magg.



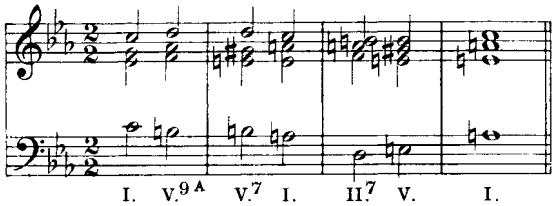
I. V.9 A V.7 I. II.7 V. I.
Do min. *La* ♭ magg.

a *La* ♭ magg.



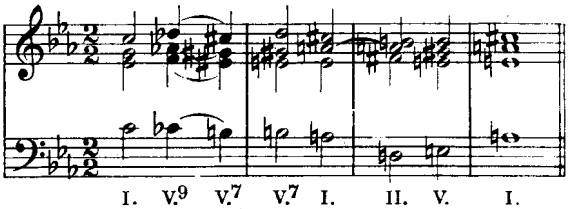
I. I. IV. A III. V.7 I.
Do min. *Do* magg. *La* ♭ magg.

a *La* min.



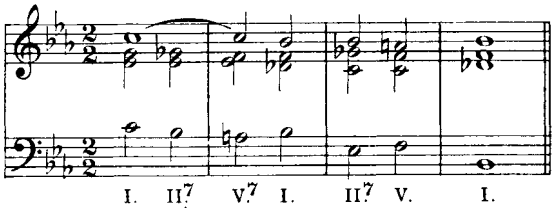
I. V.9 A V.7 I. II.7 V. I.
Do min. *La* min.

a *La* magg.



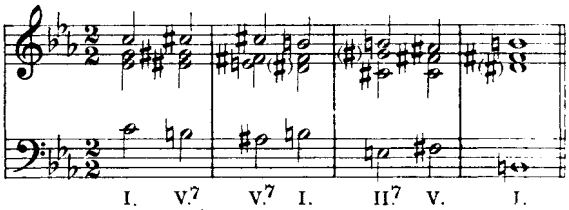
I. V.9 V.7 V.7 I. II. V. I.
Do min. *Sol* ♭ *Fa* ♯ *La* magg.

a *Si* ♭ min.



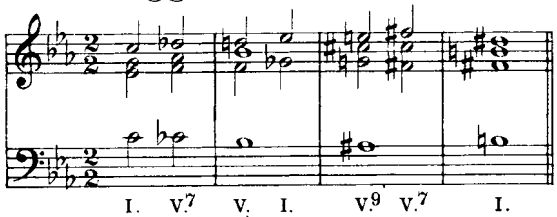
I. II.7 V.7 I. II.7 V. I.
Do min. *Si* ♭ min.

a *Si* magg. (o *Si* min.)



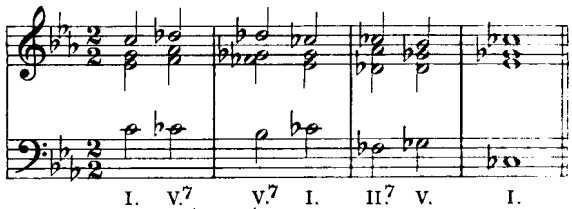
I. V.7 V.7 I. II.7 V. I.
Do min. *Fa* ♯ magg. *Si* magg.

a *Si* magg.



I. V.7 V. I. V.9 V.7 I.
Do min. *Sol* ♭ *Mi* ♭ min. *Si* magg.

a *Do* ♭ magg.

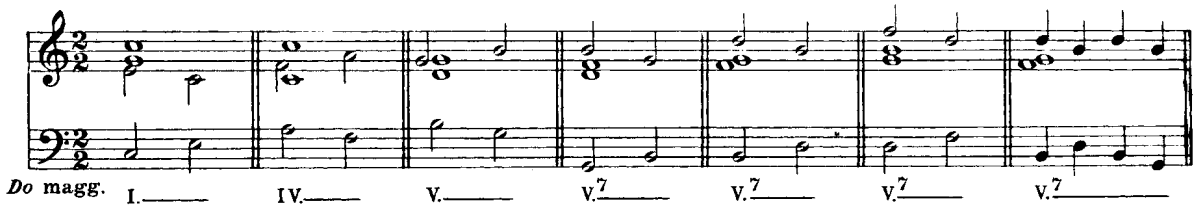


I. V.7 V.7 I. II.7 V. I.
Do min. *Sol* ♭ *Do* ♭ magg.

DELLO "SCAMBIO,,

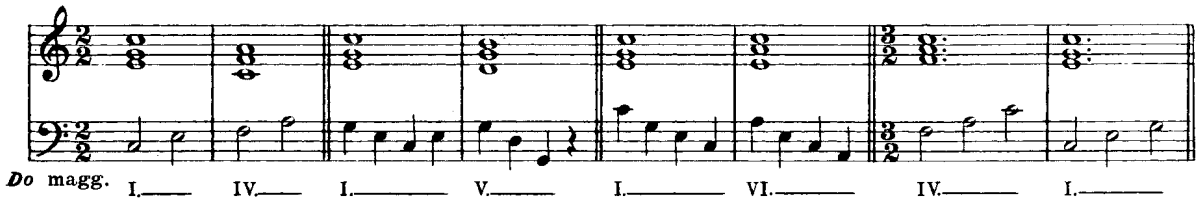
Chiamasi *scambio* lo spostamento di note che avviene fra la parte bassa ed una delle parti alte, quando l'accordo cambia di forma, cioè da diretto diventa rivoltato o viceversa oppure quando da rivoltato si tramuta in altro accordo rivoltato.

Scopo dello *scambio* è di prolungare il senso armonico dell'accordo su parecchie note del basso, ottenendo così un'armonizzazione più larga.



Lo scambio fra le parti degli accordi consonanti non è sempre necessario, perchè questi accordi, essendo formati da tre suoni, rimangono completi anche se il basso muove sulle diverse note degli accordi stessi.

SCAMBIO DI PARTI DEGLI ACCORDI CONSONANTI

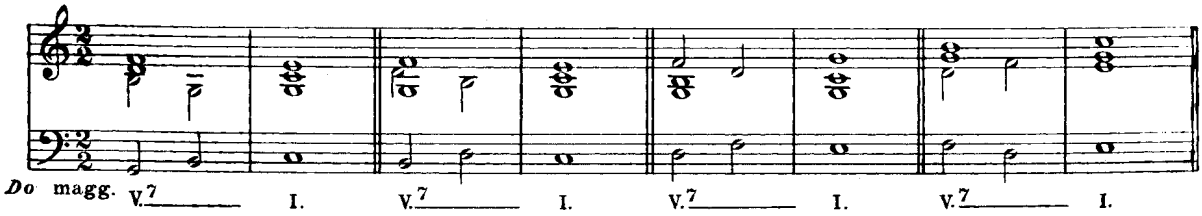


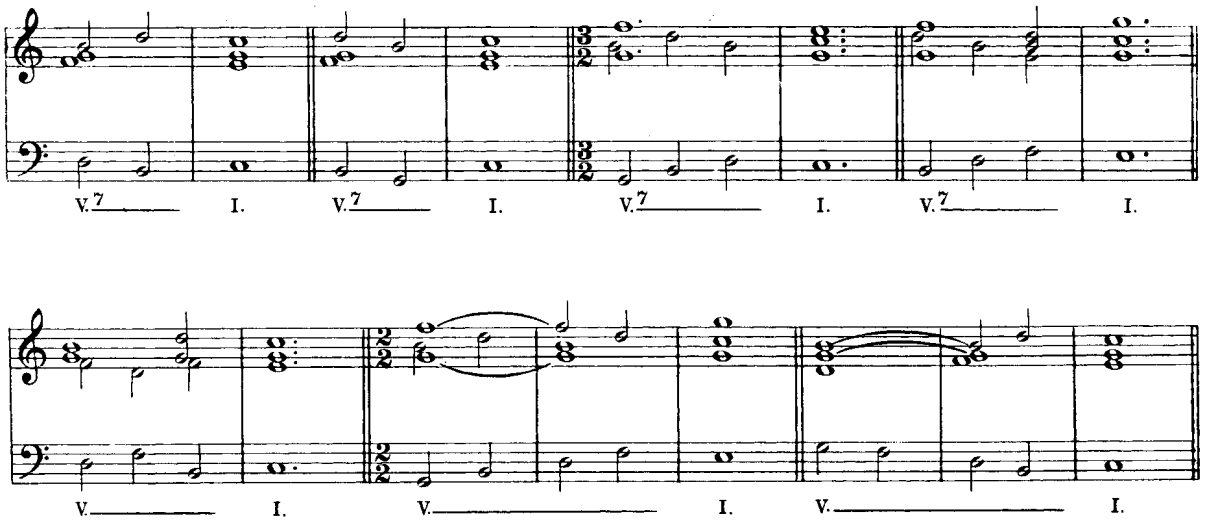
Lo scambio invece è indispensabile negli accordi dissonanti, perchè questi, essendo composti di quattro suoni, diventano incompleti ad ogni mutar di nota del basso.

Facciamo osservare che nei suddetti scambi la parte superiore deve sempre procedere in senso contrario a quello del basso, allo scopo di integrare l'accordo reso incompleto dal moto del basso stesso.

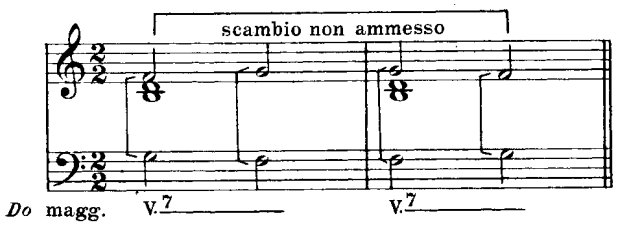
Nel seguente prospetto presentiamo gli esempi di *scambi* più comuni fra le parti dell'accordo di 7.ª di dominante diretto e rivoltato.

SCAMBIO DI PARTI DELL'ACCORDO DI 7.ª DI DOMINANTE

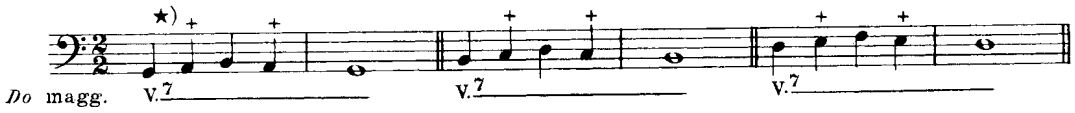




Si deve evitare lo scambio fra l'accordo di 7.ª allo stato diretto e quello di terzo rivolto e viceversa, per il senso di durezza che deriva dalla successione delle due dissonanze (7.ª e 2.ª) ottenute per effetto dello scambio stesso.



Lo scambio può essere effettuato anche se il basso procede da una nota all'altra dell'accordo, passando per la *nota intermedia* fra le due suddette note.

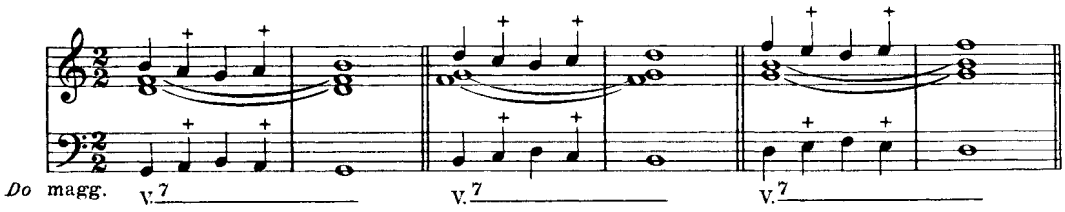


La *nota intermedia* di cui sopra si fa cenno, deve essere di breve durata e deve sempre occupare le parti deboli della misura; essa non costituisce un'entità armonica a sè, bensì una semplice nota di passaggio. ★★)

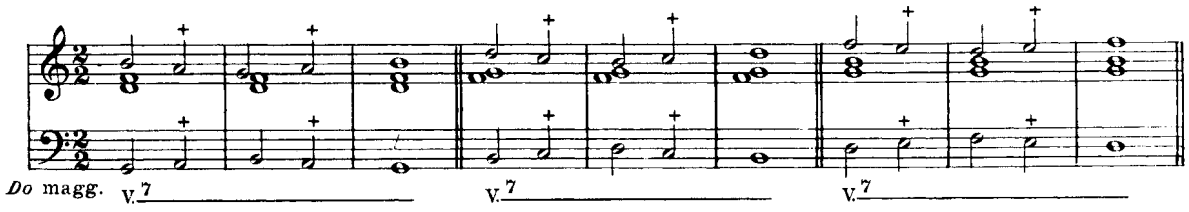
★) Il segno + posto sopra la nota indica la *nota intermedia* fra le due note reali dell'accordo.

★★) Per chiarimenti sulle *note di passaggio* vedi le norme esposte nel capitolo riguardanti le *note* stesse.

Anche per ottenere questa forma di *scambio* la parte superiore deve procedere esattamente in senso contrario a quello del basso.



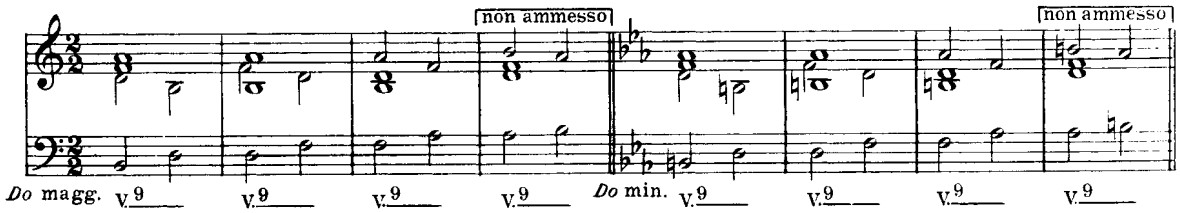
Lo stesso scambio può essere ottenuto anche se le note hanno la durata di un tempo.

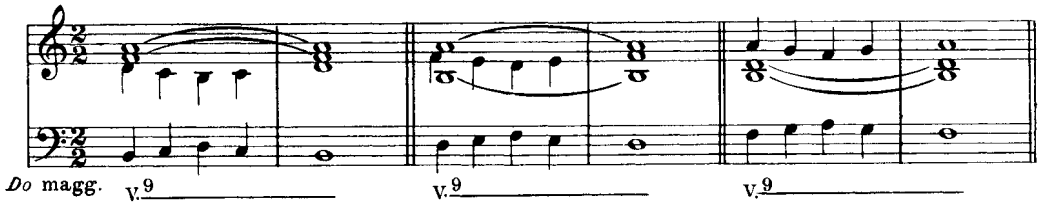


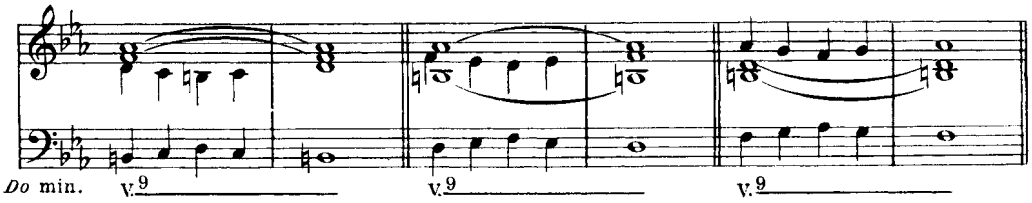
Gli scambi dell'accordo di 9.ª di dominante senza la nota fondamentale (7.ª di sensibile) e quelli degli accordi di 7.ª artificiali si ottengono applicando le stesse norme dettate per l'accordo di 7.ª di dominante.

Presentiamo qui sotto qualche esempio:

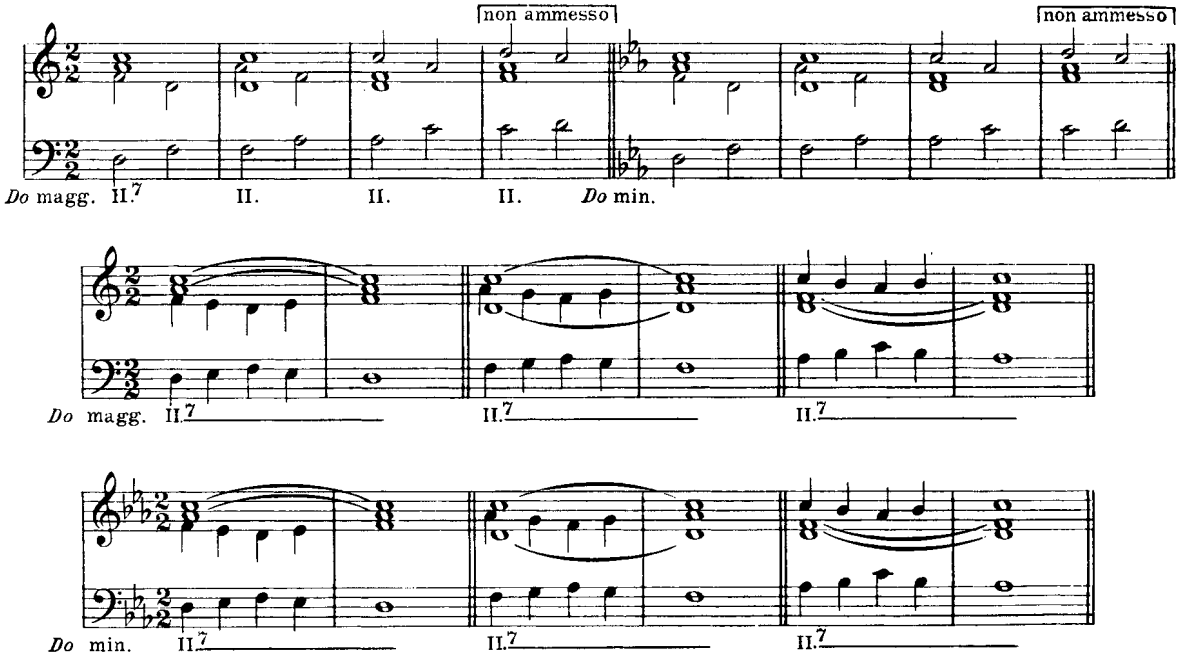
SCAMBI DELL' ACCORDO DI 9.ª DI DOMINANTE SENZA LA NOTA FONDAMENTALE
(accordo di 7.ª di sensibile)



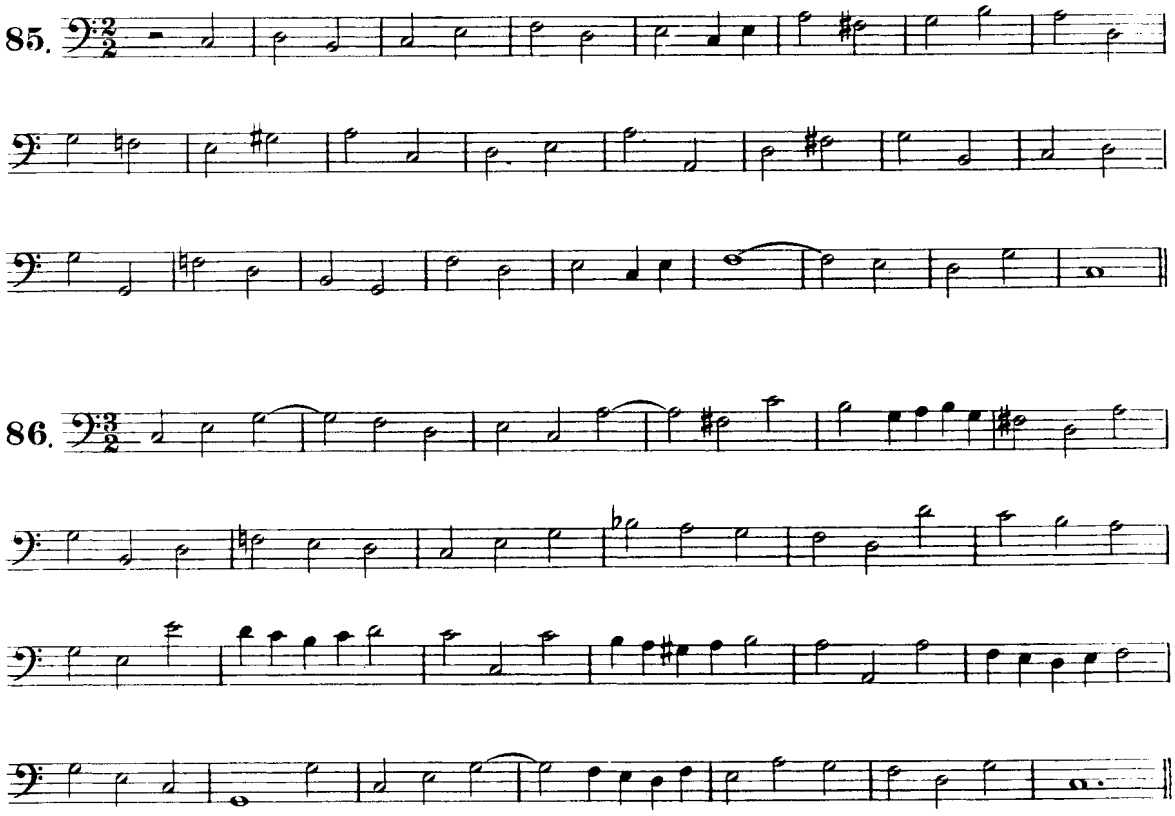




SCAMBI DELL'ACCORDO DI 7ª DEL II. GRADO



SCAMBIO FRA L'ACCORDO DI 7ª DI DOMINANTE ED I RELATIVI RIVOLTI



ARTIFICI ARMONICI
RITARDI

Chiamansi *artifici armonici* i procedimenti mediante i quali si possono introdurre nell'accordo note estranee all'accordo stesso, allo scopo di rendere l'armonia più varia, più interessante.

Essi si ottengono mediante l'applicazione di norme particolari, che ora andremo esponendo.

Le note estranee che servono agli artifici sono *un grado sopra* ed *un grado sotto* alle note reali.

A seconda della nota estranea che viene introdotta nell'accordo e del diverso atteggiamento che essa assume nell'accordo stesso deriva la diversa forma degli artifici.

Sono artifici:

i *ritardi,*

le *note di passaggio,*

l'*appoggiatura,*

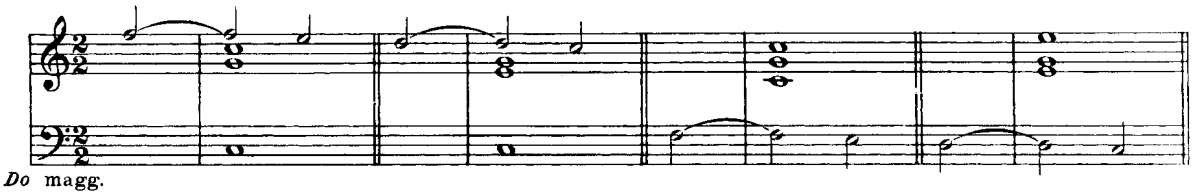
l'*anticipazione,*

le *note alterate,*

il *pedale.*

Il *ritardo* è un artificio mediante il quale viene introdotta nell'accordo una nota estranea in sostituzione di una nota reale, per essere poi eliminata dalla nota reale stessa al momento in cui questa sopraggiunge.

La nota estranea non modifica sostanzialmente il senso armonico dell'accordo, però produce a contatto cogli elementi dell'accordo una dissonanza che forma la particolare caratteristica del ritardo e che deve essere preparata e risolta come tutte le dissonanze in genere.



Do magg.

L'accordo con ritardo viene indicato col numero dello stesso accordo senza ritardo; soltanto a detto numero viene aggiunta la lettera R, per indicare la presenza della nota estranea nell'accordo (esempio I.^{R}, II.^{R} *ecc.*).

Il ritardo si applica in tre tempi:

preparazione, percussione, risoluzione.

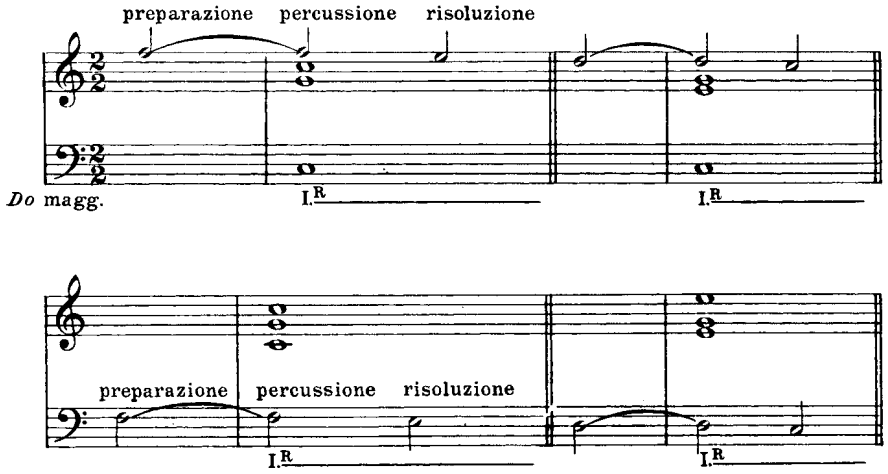
Il procedimento, come è facile rilevare, è uguale a quello degli accordi di 7.^{a} artificiali.

La *preparazione del ritardo* si effettua nell'accordo che precede quello del ritardo stesso, mediante la nota che è *un grado sopra* a quella del ritardo e che deve avere la durata di almeno *un tempo.*

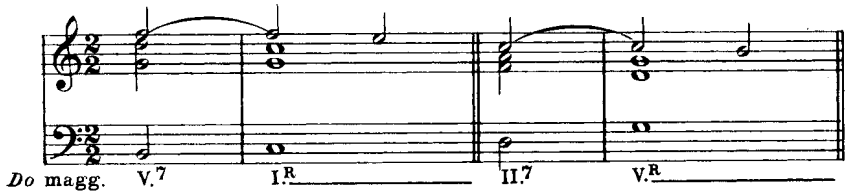
La nota che serve di preparazione del ritardo deve essere *consonante* e deve essere all'unisono con quella che nell'accordo successivo deve diventare *nota estranea.*

La *percussione del ritardo* deve avvenire sul tempo forte della misura successiva a quella della preparazione e deve avere anch'essa la durata di *almeno un tempo.*

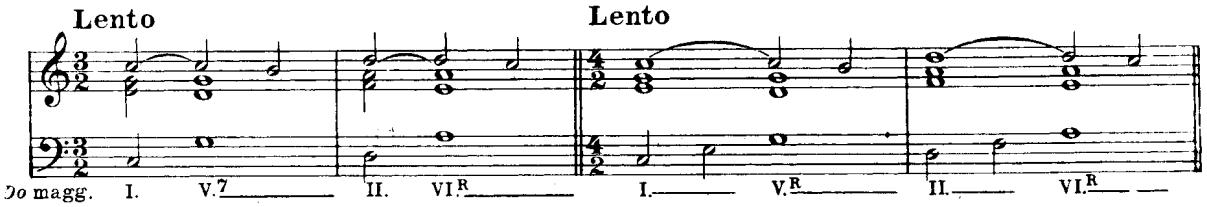
La *risoluzione del ritardo* deve effettuarsi almeno un tempo dopo avvenuta la percussione del ritardo stesso e si ottiene facendo scendere la nota del ritardo di un *grado congiunto.*



Nello stile severo il ritardo è sempre preparato da una consonanza, nello stile libero invece viene ammesso anche se preparato da una dissonanza.

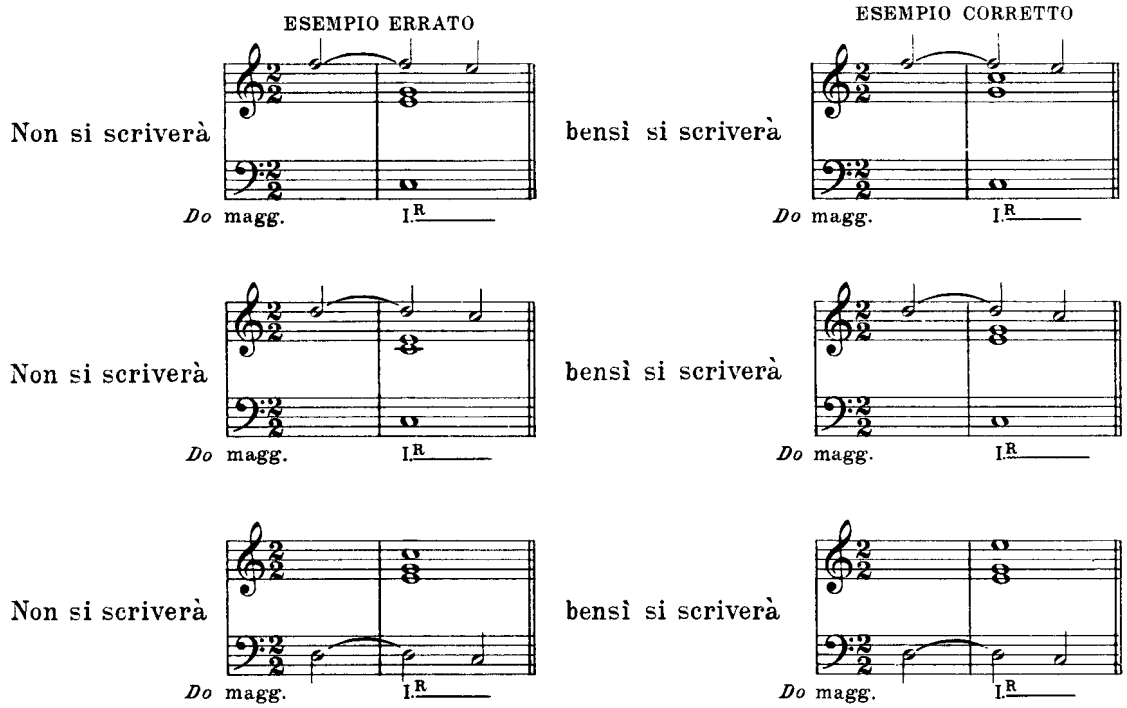


Nelle misure a movimento lento e particolarmente in quelle a tre tempi si ammette, in linea eccezionale, il ritardo preparato sul tempo forte della misura e risolto sui tempi successivi della misura stessa.



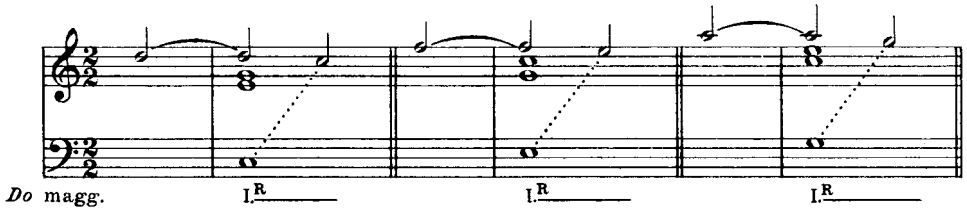
La *nota ritardata non deve mai essere raddoppiata,* per non produrre durezza nell'accordo.

Così ad esempio:



La *nota ritardata* però *può essere raddoppiata* soltanto nel caso in cui essa è alla distanza dalla nota del basso di *una o più ottave.*

RITARDI CON RADDOPPIO DELLA NOTA RITARDATA
(esempi ammessi)



Il ritardo può essere ottenuto da ogni nota dell'accordo.

Così, negli accordi consonanti abbiamo:

il ritardo della *nota fondamentale,*

il ritardo della *terza,*

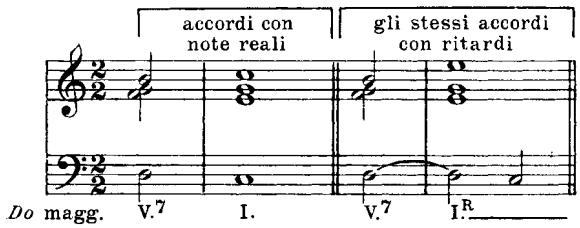
il ritardo della *quinta,*

il ritardo dell'*ottava.*

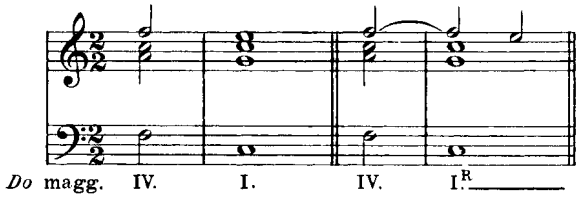
Nel seguente prospetto presentiamo i relativi esempi:

RITARDI DEGLI ACCORDI CONSONANTI

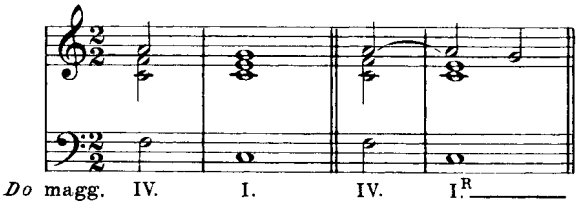
ritardo della *nota fondamentale*



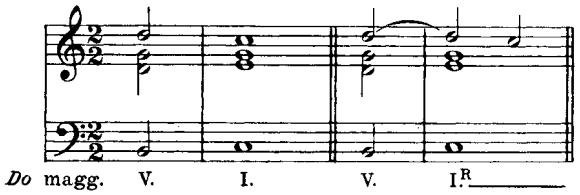
ritardo della *terza*



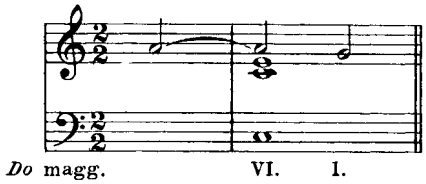
ritardo della *quinta*



ritardo dell'*ottava*



Facciamo rilevare che il *ritardo della quinta* non produce dissonanza nell'accordo e si presenta quindi privo della sua caratteristica particolare. Infatti esso forma un procedimento armonico che può essere definito anche una successione di *due accordi consonanti*.

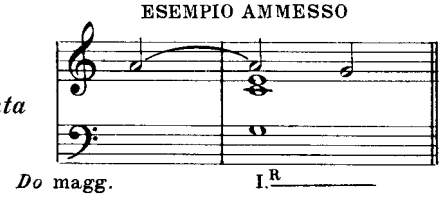


Per questo duplice significato armonico, che può essere causa di incertezza, di equivoco nel discorso, il ritardo della quinta è usato raramente.

Il ritardo della quinta è però applicabile, e con buon effetto, quando l'accordo è allo stato di secondo rivolto, per la dissonanza che produce a contatto colla nota del basso,

ESEMPIO AMMESSO

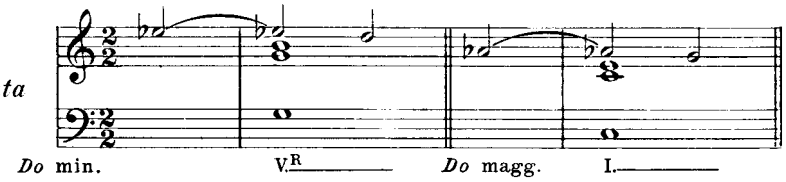
ritardo della *quinta*



ed è applicabile anche agli accordi del V. grado del modo minore e del I. grado del modo maggiore, (quest'ultimo preparato dalla sesta minore) per la dissonanza che produce a contatto colla *terza* dell'accordo.

ESEMPI AMMESSI

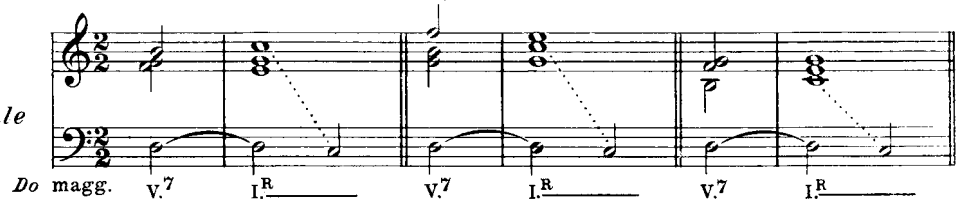
ritardi della *quinta*



Facciamo rilevare inoltre che nell'applicare il ritardo della nota fondamentale si può incorrere facilmente nell'errore di *raddoppiare l'ottava* del ritardo stesso, specialmente se l'accordo che precede il ritardo presenta la nota sensibile.

ESEMPI ERRATI

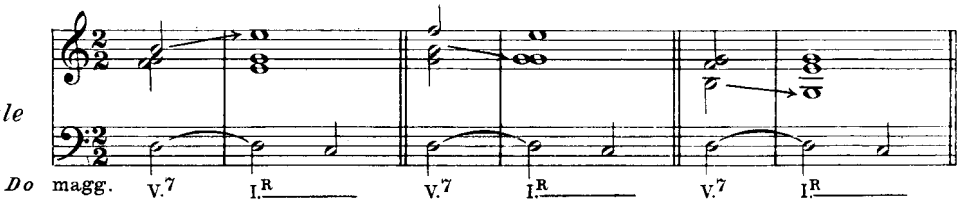
ritardi della *nota fondamentale*



Per evitare il suddetto errore è necessario contrastare la tendenza risolutiva della nota sensibile, facendo risolvere questa nota, invece che alla tonica, alla *terza* od alla *quinta* dell'accordo.

ESEMPI CORRETTI

ritardi della *nota fondamentale*



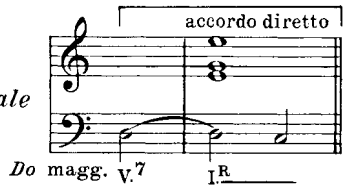
I ritardi degli accordi rivoltati si ottengono applicando gli stessi procedimenti di quelli degli accordi diretti.

Così, anche dagli accordi rivoltati si potranno ottenere i ritardi della 3.ª, della 5.ª e dell' 8.ª. Viene escluso soltanto il ritardo della nota fondamentale, per ragioni ovvie.

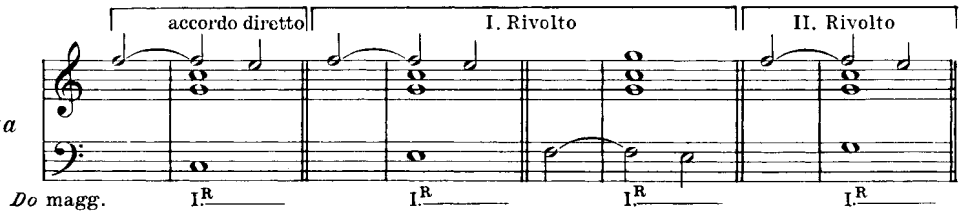
Presentiamo nel seguente prospetto tutti i

RITARDI DEGLI ACCORDI CONSONANTI DIRETTI E RIVOLTATI

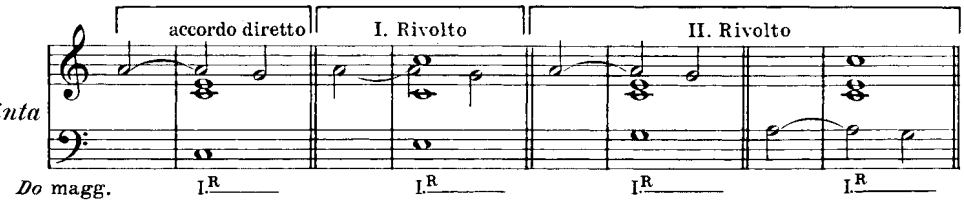
ritardo della *nota fondamentale*



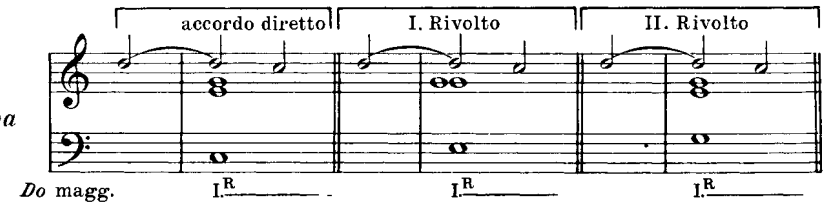
ritardo della *terza*



ritardo della *quinta*

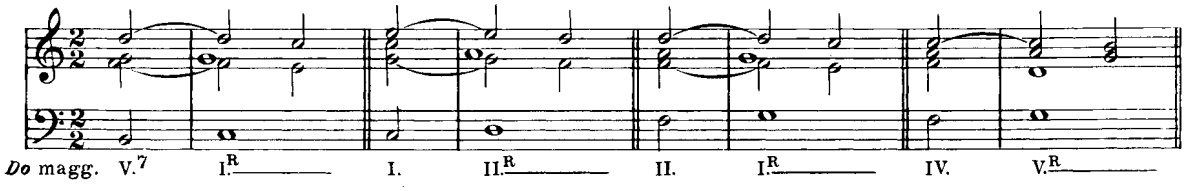


ritardo dell'*ottava*

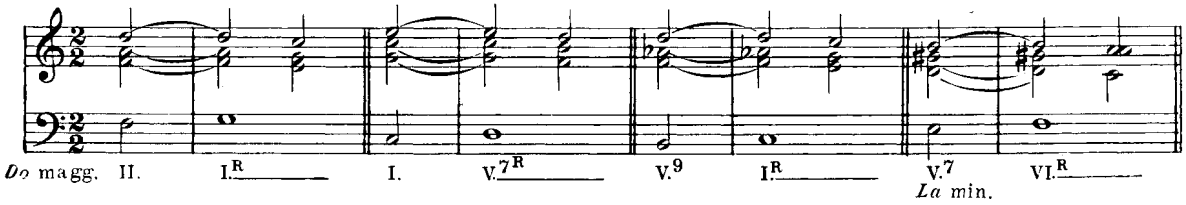


I ritardi possono essere anche *doppi* e *tripli*, se nell'accordo vengono introdotte rispettivamente, mediante la relativa preparazione, due o tre note estranee.

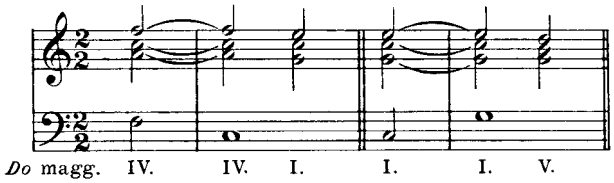
ESEMPI DI RITARDI DOPPI



ESEMPI DI RITARDI TRIPLI

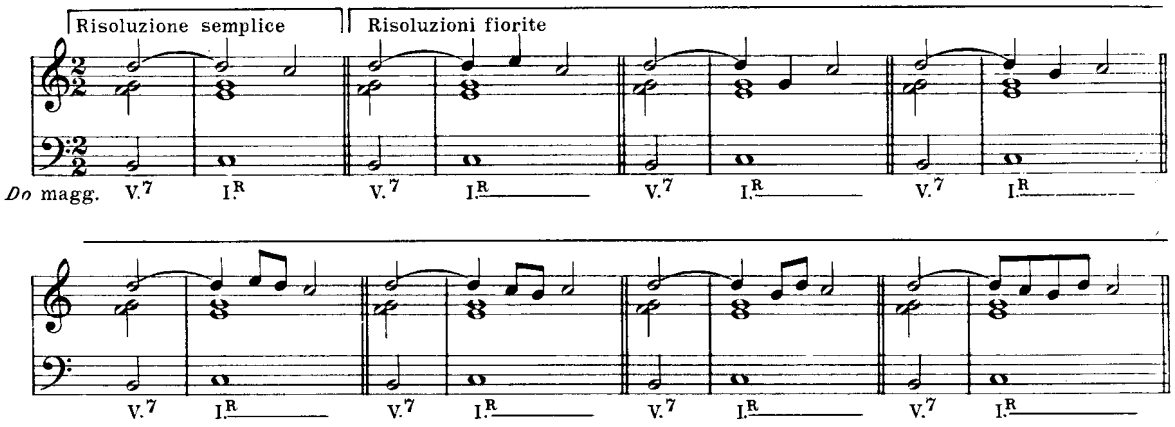


Vi sono casi in cui i ritardi doppi hanno effetto nullo per la mancanza della dissonanza, che come sappiamo, è la loro principale caratteristica. È ovvio che in questi casi il procedimento armonico che se ne ottiene viene definito non come ritardo, bensì come la successione di due accordi consonanti.



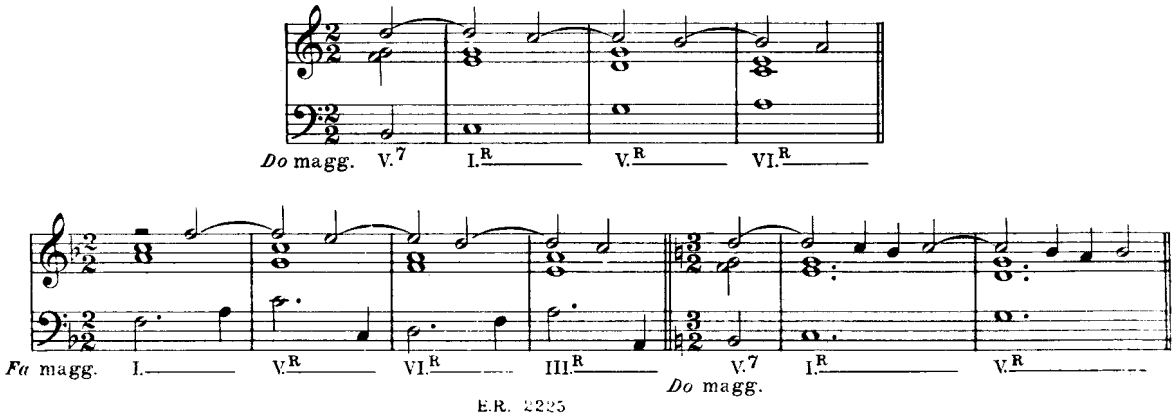
La risoluzione del ritardo può essere *semplice* e *fiorita*.

È *semplice* quando la nota estranea risolve direttamente sulla nota reale; è *fiorita* invece quando la nota estranea, prima di risolvere sulla nota reale, tocca fuggevolmente una delle note componenti l'accordo ed anche la nota che è un grado sotto a quella reale.



L'artificio del ritardo deve essere applicato e riesce particolarmente utile, quando vi è necessità di marcare i diversi tempi della misura, non accentati dall'andamento melodico del basso.

ESEMPI AMMESSI

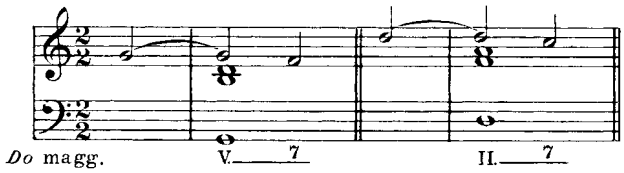


RITARDI DEGLI ACCORDI DISSONANTI

I ritardi degli accordi dissonanti si ottengono applicando gli stessi procedimenti di preparazione e di risoluzione come negli accordi consonanti. Soltanto dobbiamo aggiungere che l'artificio del ritardo non può essere applicato a tutte le note costituenti gli accordi dissonanti, perchè non sempre esso offre una combinazione armonica efficace e corretta.

Così, l'artificio del ritardo non si applica alla *settima* dell'accordo di dominante, nè a quella degli accordi artificiali, per la combinazione armonica che ne deriva, la quale, essendo consonante, rende nullo l'effetto dell'artificio stesso.

RITARDO DELLA "SETTIMA,,
(non ammesso)

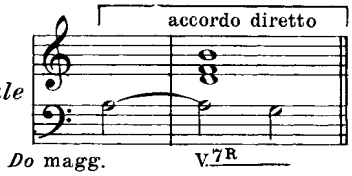


I ritardi che si possono ottenere dagli accordi di *settima* sono quindi quelli della *nota fondamentale,* della *terza,* della *quinta* e dell'*ottava.*

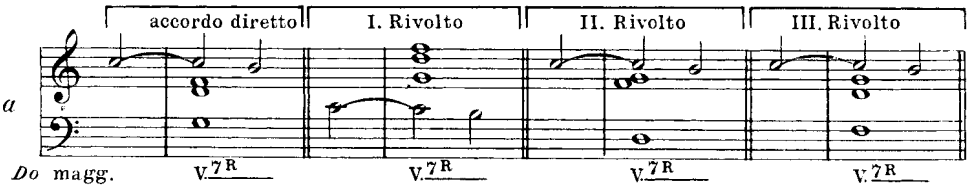
Presentiamo nel seguente specchietto tutti i ritardi dell'accordo di 7.ª di dominante diretto e rivoltato.

RITARDI DELL' ACCORDO DI 7.ª DI DOMINANTE

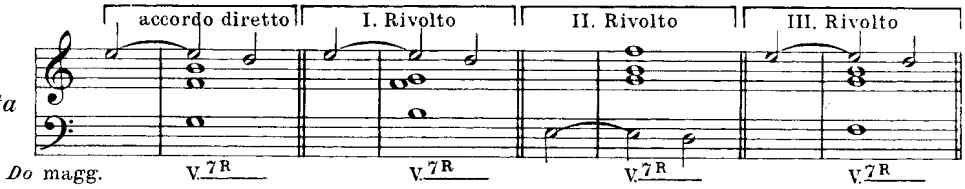
ritardo della *nota fondamentale*



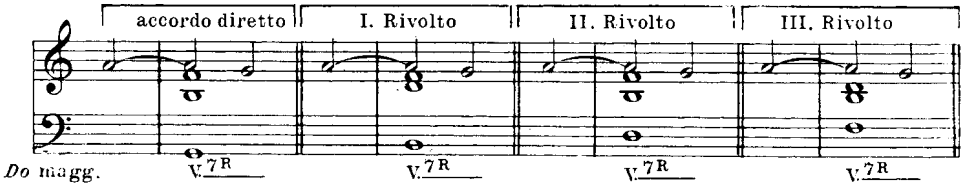
ritardo della *terza*



ritardo della *quinta*



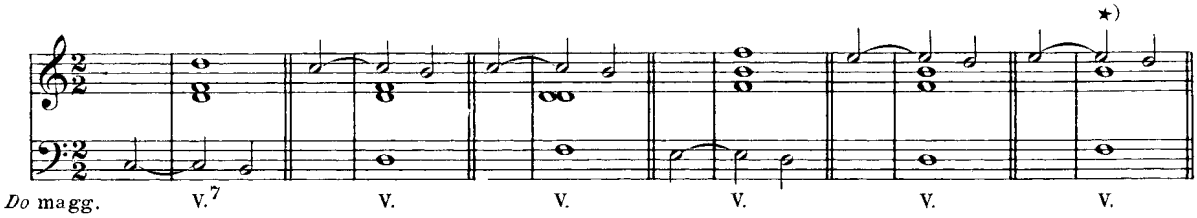
ritardo dell' *ottava*



Aggiungiamo anche i ritardi dell'accordo di 5.ª diminuita, benchè, a causa della costituzione debole ed incompleta dell'accordo, siano usati raramente a quattro parti.

Essi, si può dire, non sono che la riproduzione di quelli dell'accordo 7.ª di dominante, essendo ottenuti, come sappiamo, con elementi derivati dall'accordo di 7.ª stesso.

RITARDI DELL'ACCORDO DI 5.ª DIMINUITA

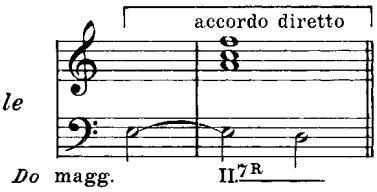


I ritardi degli accordi di 7.ª artificiali si ottengono applicando gli stessi processi di preparazione e di risoluzione dell'accordo di 7.ª di dominante.

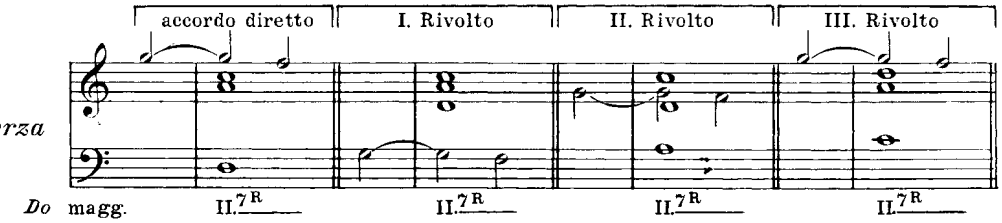
Ne presentiamo un esempio:

RITARDI DELL'ACCORDO DI 7.ª DEL II. GRADO

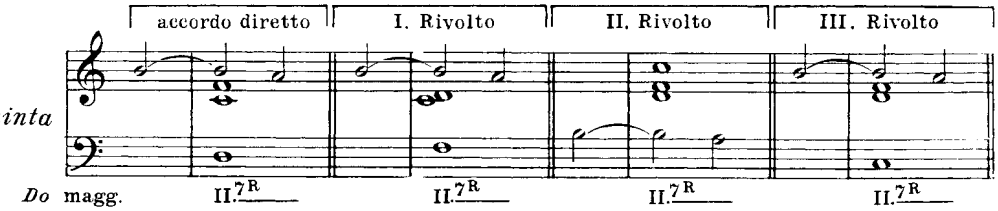
ritardo della *nota fondamentale*



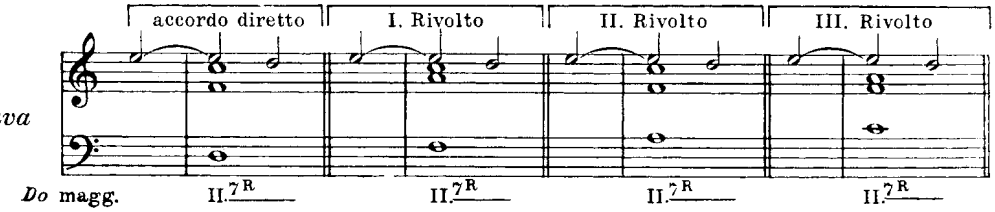
ritardo della *terza*



ritardo della *quinta*



ritardo dell'*ottava*



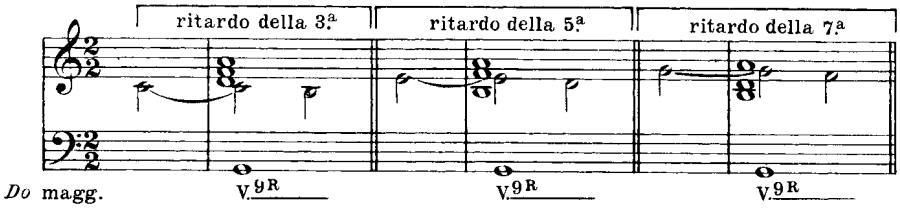
*) Ritardo possibile soltanto a tre parti.

Il ritardo della *quinta* negli accordi di 7.ª artificiali non è ammesso nello stile severo per la sua preparazione che, non potendo essere effettuata se non da una settima artificiale, dà al ritardo stesso un senso di particolare durezza.

I ritardi che si possono ottenere dall'accordo di 9.ª maggiore sono i seguenti:

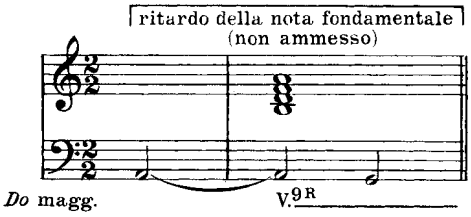
ritardo della 3.ª - ritardo della 5.ª - ritardo della 7.ª

RITARDI DELL'ACCORDO DI 9.ª MAGGIORE

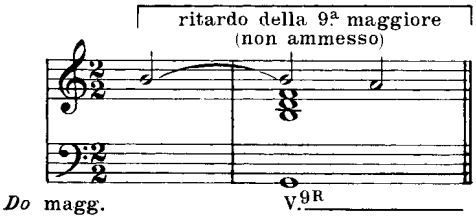


Sono esclusi quindi da detto accordo i ritardi della *nota fondamentale* e della *nona maggiore,* per la combinazione armonica scorretta che ne deriva.

Infatti il ritardo della *nota fondamentale* non viene ammesso, perchè forma il raddoppio della dissonanza di nona.

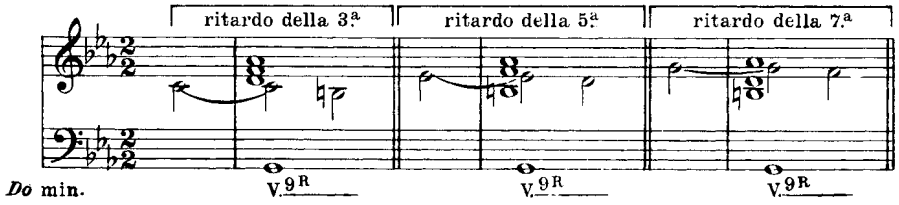


Il ritardo della *nona maggiore* non viene ammesso, perchè forma il raddoppio della *nota sensibile.*



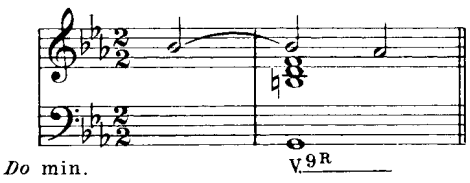
L'accordo di 9.ª minore invece offre la possibilità di ottenere, oltre i ritardi della 3.ª, della 5.ª e della 7.ª, anche il ritardo della 9.ª minore.

RITARDI DELL'ACCORDO DI 9.ª MINORE

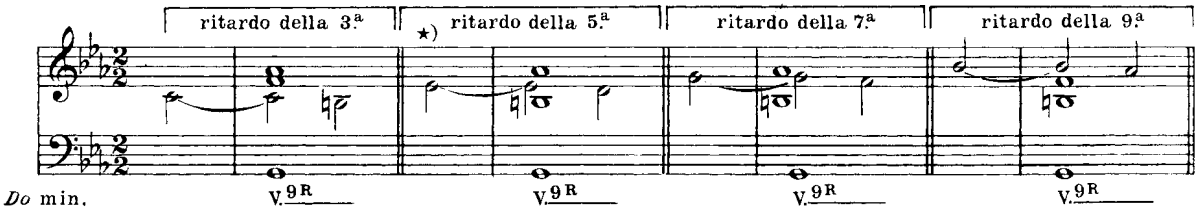


Il ritardo della 9.ª *minore* viene ammesso, perchè essendo preparato dalla sotto-tonica, non solo non forma il raddoppio della nota sensibile, bensì a contatto con questa produce una dissonanza di *ottava diminuita* che lo rende particolarmente interessante.

RITARDO DELLA 9.ª MINORE



I ritardi dell'accordo di 9.ª devono essere realizzati a cinque parti per poterne ottenere un senso armonico pieno e completo. Essi possono essere realizzati anche a quattro parti, ma sono vuoti e deboli e perciò usati raramente.

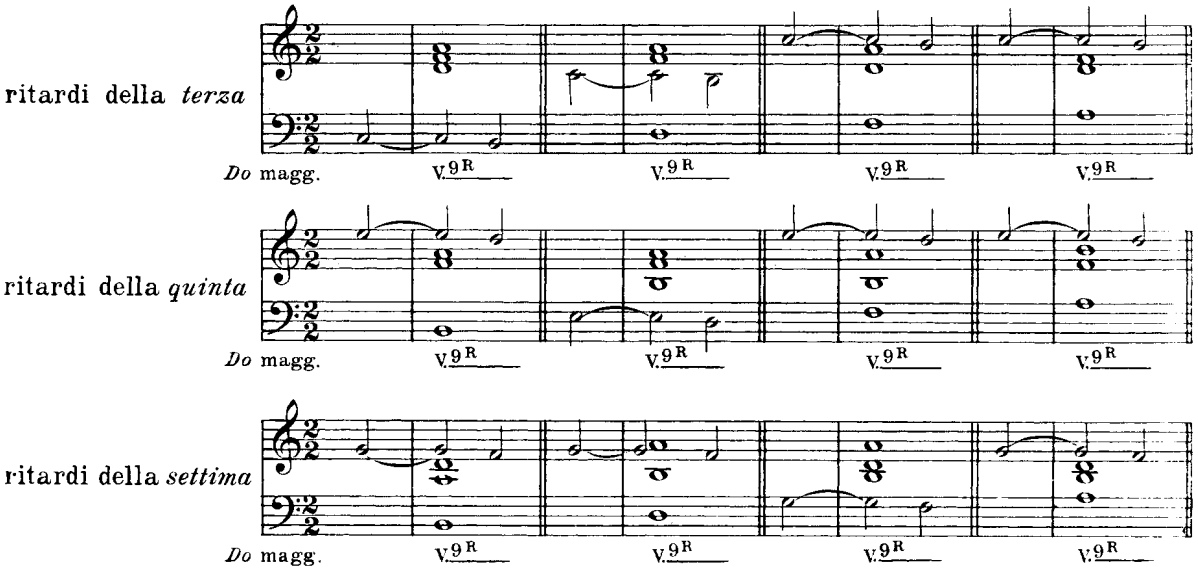


I ritardi dell'accordo di 9.ª rivoltato sono pure realizzabili a cinque parti, ma si possono applicare soltanto al I. ed al II. rivolto.

Realizzati a quattro parti non sono usati perchè incompleti. In loro vece vengono usati i ritardi dell'accordo di 9.ª senza la nota fondamentale, per il loro significato armonico più pieno di quello dei ritardi dei rivolti dell'accordo di 9.ª.

RITARDI DELL'ACCORDO DI 9.ª DI DOMINANTE
SENZA LA NOTA FONDAMENTALE
(accordi di 7.ª di sensibile maggiore e minore)

MODO MAGGIORE



★) Da non usarsi perchè mancante della 7.ª.

MODO MINORE

ritardo della *terza*

Do min. V.9R V.9R V.9R V.9R

ritardo della *quinta*

Do min. V.9R V.9R V.9R V.9R

ritardo della *settima*

Do min. V.9R V.9R V.9R V.9R

ritardo della *nona*

Do min. V.9R V.9R V.9R V.9R

I ritardi, come possiamo rilevare dagli esempi presentati precedentemente, risolvono regolarmente sull'accordo del quale la nota ritardata è parte integrante. Essi però possono risolvere anche su di un accordo diverso da quello al quale sono stati applicati, come pure possono risolvere su uno dei rivolti dell'accordo stesso, del quale la nota è parte integrante.

Abbiamo nel primo caso il ritardo che risolve mentre il basso *sta fermo*, nel secondo caso il ritardo che risolve mentre il basso *muove sulle diverse note dello stesso accordo* o sulle *note di accordi diversi.*

RISOLUZIONE DI RITARDI SU ACCORDI DIVERSI
O SUI RIVOLTI DELLO STESSO ACCORDO

Do magg. V7 IR V IR VI VI II V7

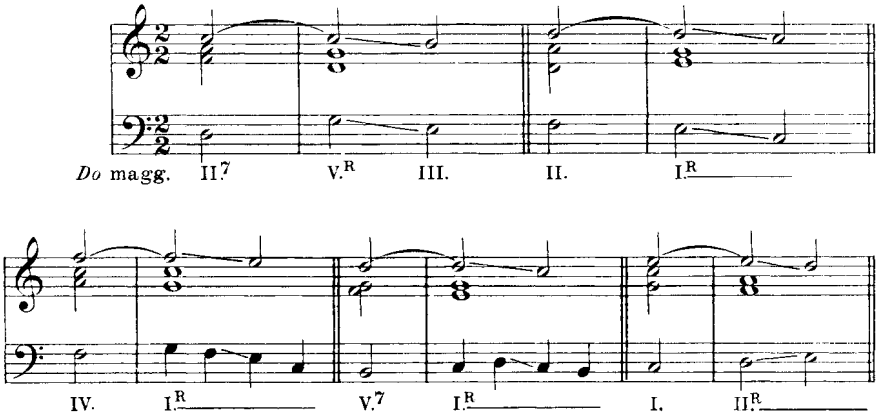
I V7 V9 V9 IR V9 V7 IR VR

La min. *Sol* magg. *Do* magg.

E.R. 2225

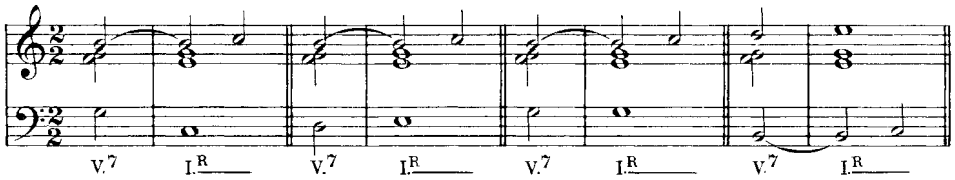
Il ritardo ottenuto mentre il basso muove su diverse note, offre certamente un giuoco più vario, più interessante di quello ottenuto sul basso che sta fermo, ma può essere causa di qualche scorrettezza. Perciò nell'applicare detto ritardo sarà necessario osservare attentamente il moto delle parti, perchè non ne derivino successioni di ottave o di quinte, oppure urti di dissonanze.

RISOLUZIONI DI RITARDI SCORRETTE



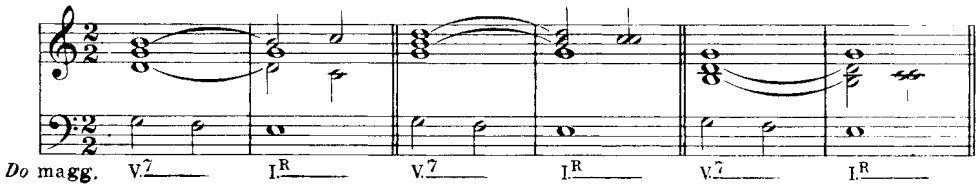
Alla serie dei ritardi precedentemente esposti dobbiamo aggiungere anche il *ritardo della tonica* nella successione degli accordi di V. e di I. grado. Questo ritardo differisce dagli altri ritardi per la risoluzione che invece di essere discendente è *ascendente* e si ottiene mediante la nota sensibile che dall'accordo del V. grado si prolunga fino sull' accordo del I grado.

RITARDO DELLA TONICA
ottenuto mediante prolungamento della nota sensibile



Il ritardo della tonica viene applicato raramente nell'accordo allo stato fondamentale, per il senso armonico che può essere scambiato con quello di un accordo di *settima* e per il quale si richiede una risoluzione diversa di quella voluta dalla nota sensibile.

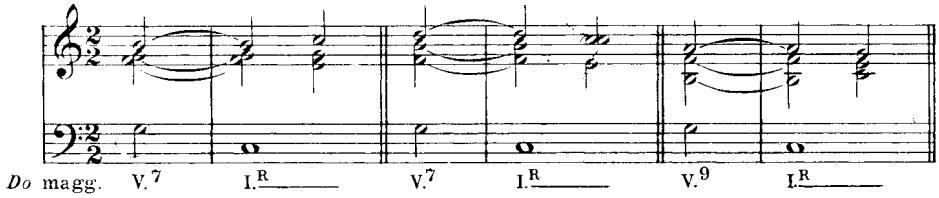
Detto ritardo invece viene applicato frequentemente e con ottimo effetto nell'accordo allo stato di primo rivolto, specialmente se combinato simultaneamente col *ritardo dell'ottava* dell'accordo stesso.



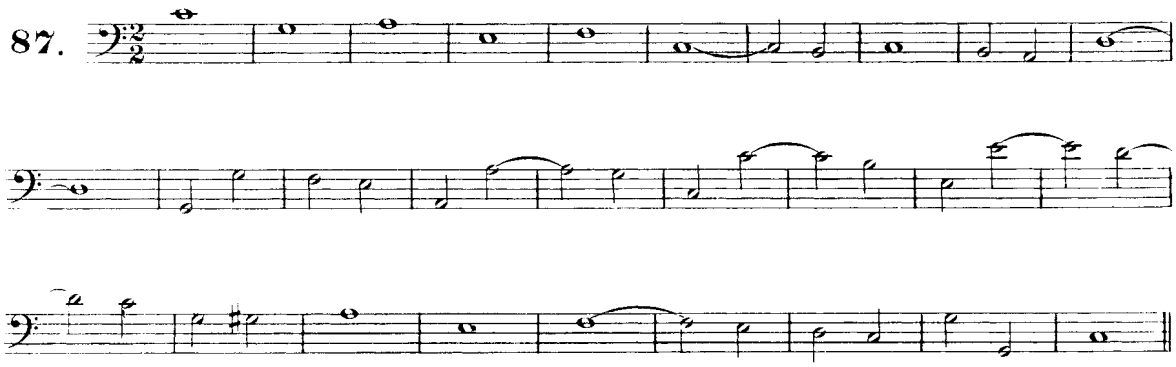
Aggiungiamo infine il ritardo di *tutte le note componenti l'accordo di tonica,* che si ottiene mediante relativa preparazione cogli accordi di 7.ª o di 9.ª di dominante.

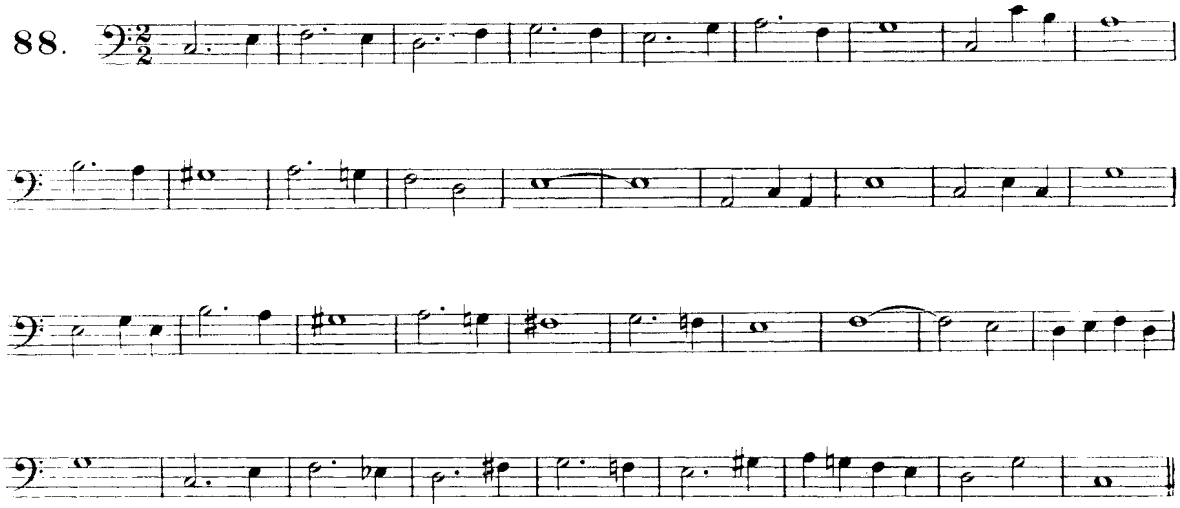
Questo ritardo può anche essere considerato come *prolungazione* degli accordi di 7.ª o di 9.ª di dominante sulla tonica.

RITARDI DELL'ACCORDO DI TONICA

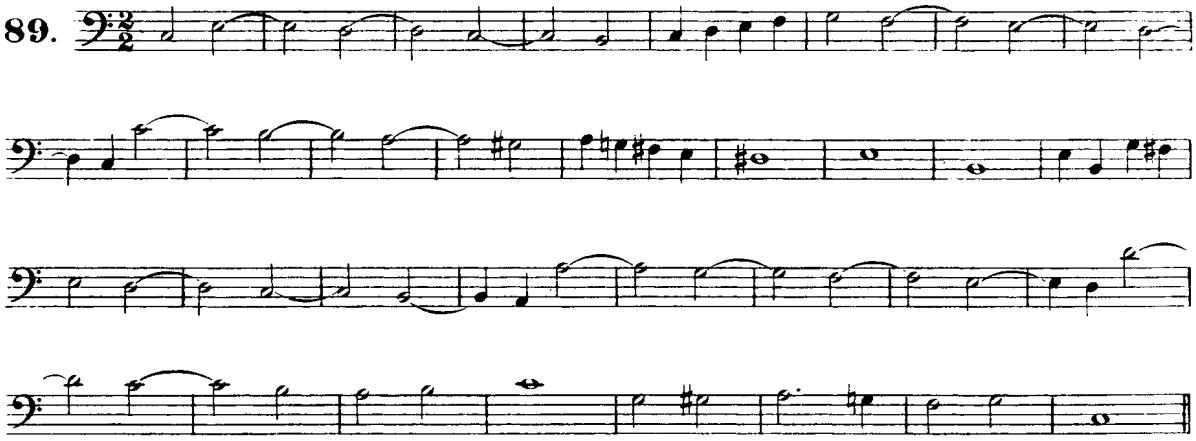


APPLICAZIONE DI ACCORDI CON RITARDI

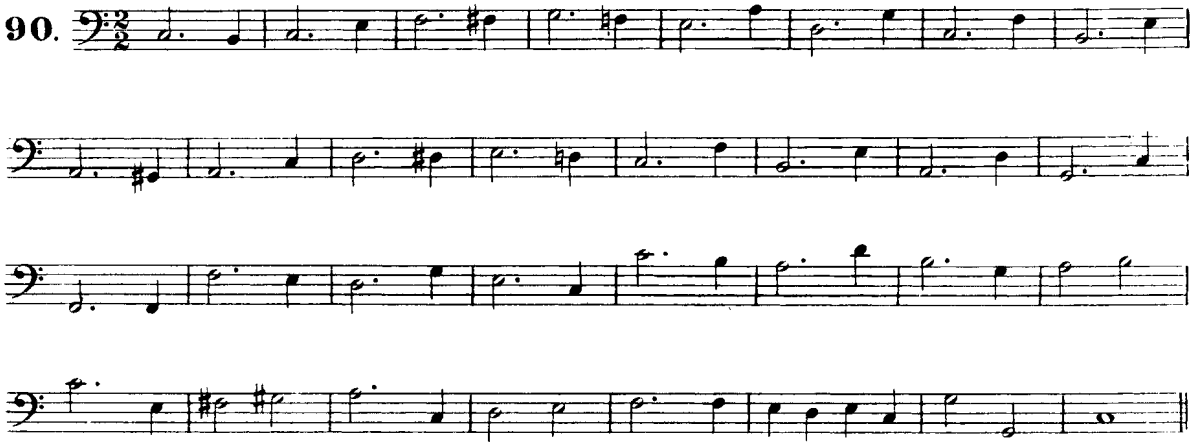




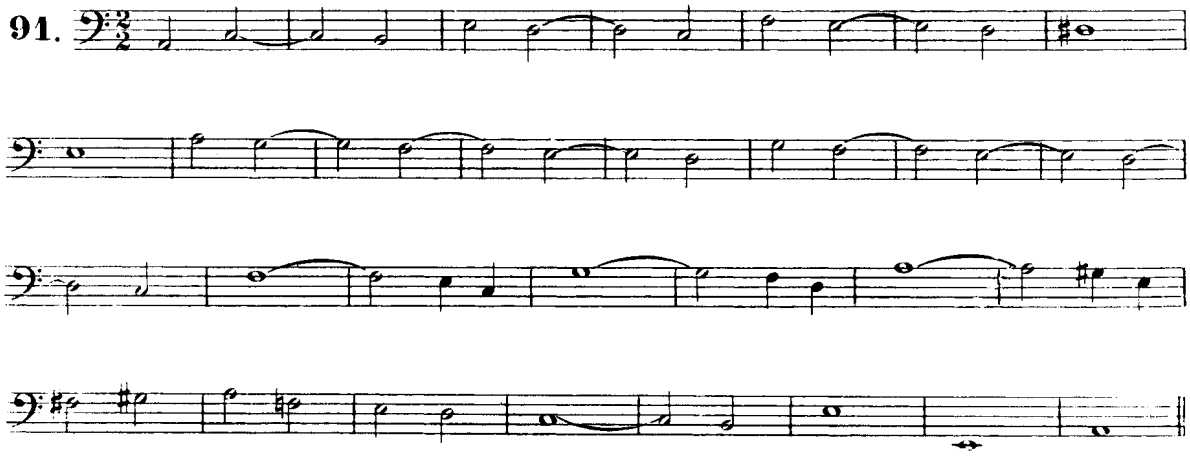
89.



90.



91.

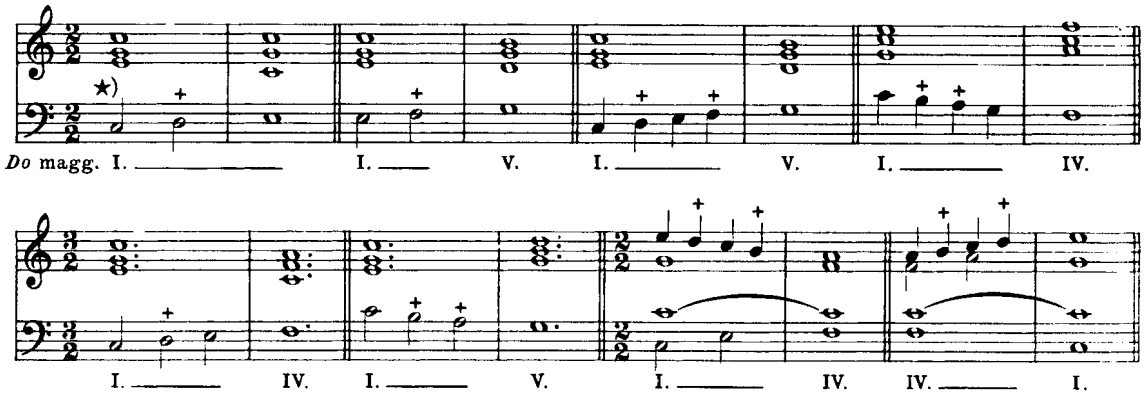


NOTE DI PASSAGGIO - APPOGGIATURA ANTICIPAZIONE - NOTE ALTERATE

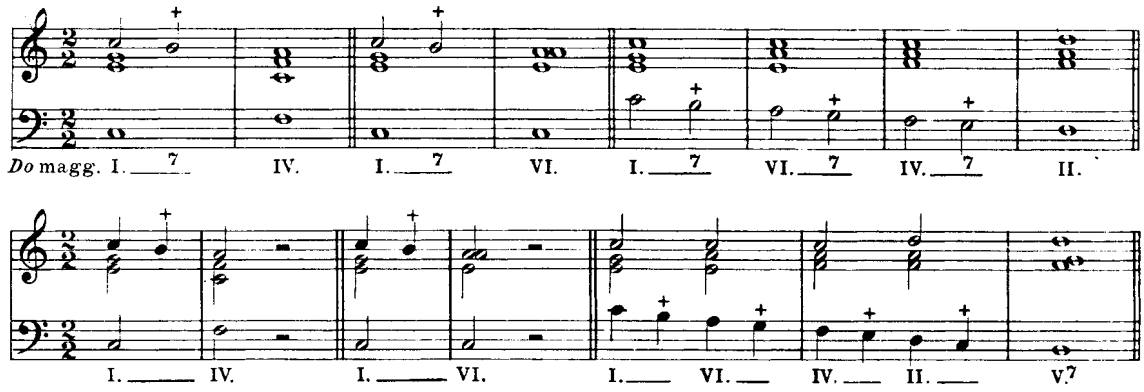
Le note che procedono per grado congiunto fra due note reali dello stesso accordo o di due accordi diversi, chiamansi *note di passaggio*.

Esse servono a congiungere melodicamente una nota reale all'altra e, benchè estranee all'accordo, non modificano il senso armonico dell'accordo stesso.

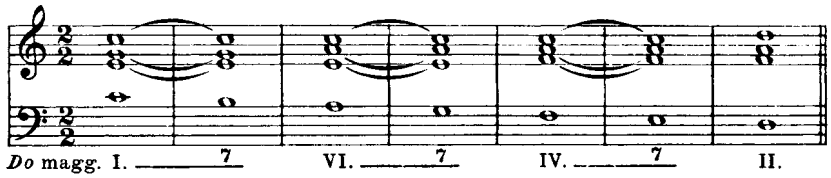
Le note di passaggio vengono disposte sui tempi deboli della misura e sulle parti deboli dei tempi stessi e sono meglio caratterizzate se di breve durata.



Non sempre le note di passaggio sono estranee all'accordo; la *"settima"* ad esempio, quando discende dall'ottava è elemento costitutivo di un vero e proprio accordo, il quale per essere ottenuto colla nota di passaggio e per essere sul tempo debole della misura, viene chiamato *accordo di passaggio*.



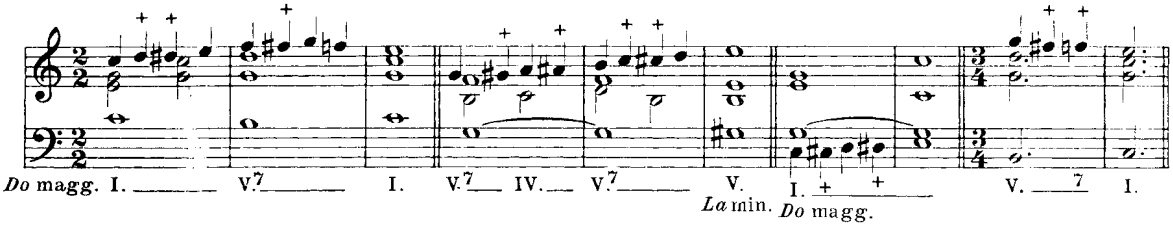
La *settima* di passaggio può essere data eccezionalmente anche sul tempo forte e può avere la durata di una misura intera. In questo caso l'accordo che si ottiene viene avvertito più facilmente per il carattere più spiccato di quello ottenuto sulle parti deboli della misura.



★) Il segno + indica la nota di passaggio.

Le note di passaggio possono essere *diatoniche* e *cromatiche*.

Sono *diatoniche* se procedono per *gradi congiunti* della scala, sono *cromatiche* invece se procedono per *semitoni*.



Le norme dettate per le note di passaggio diatoniche servono anche per quelle cromatiche.

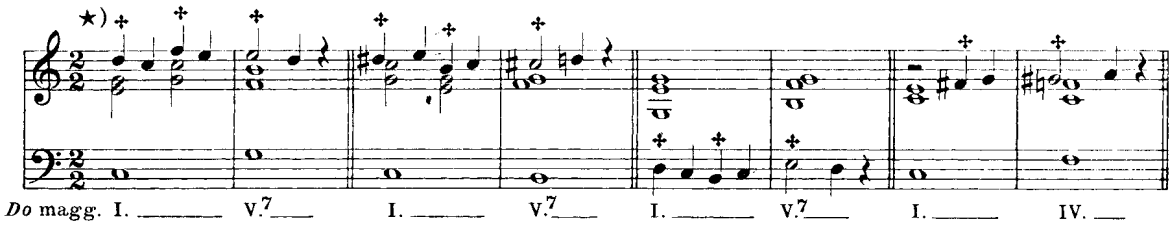
L'*appoggiatura* è una nota estranea all'accordo che, come esprime la stessa sua denominazione, tende ad appoggiarsi alla nota reale.

Essa ha carattere espressivo ed è considerata il *ricamo della nota reale*.

L'appoggiatura può essere *superiore* od *inferiore*, a seconda se la nota è rispettivamente *un grado sopra* o *sotto* a quella reale.

L'appoggiatura inferiore però, nella maggior parte dei casi e specialmente nella musica moderna, è sempre la nota che trovasi un *grado sotto* a quella reale, ma alla distanza di un *semitono diatonico*.

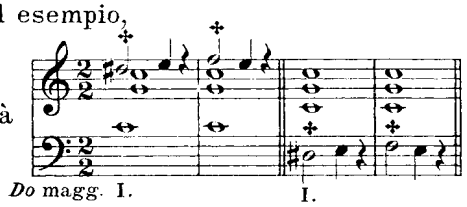
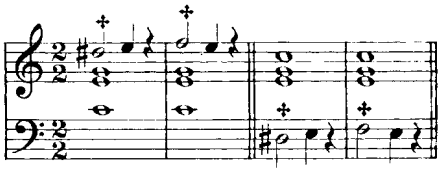
L'appoggiatura precede sempre la nota reale, dalla quale è particolarmente attratta. Essa può essere di durata lunga e breve e forma nell'accordo una dissonanza che risolve al momento in cui sopraggiunge la nota reale stessa.

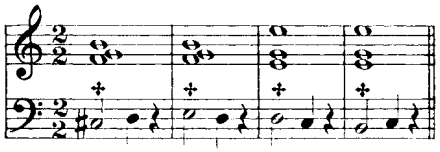
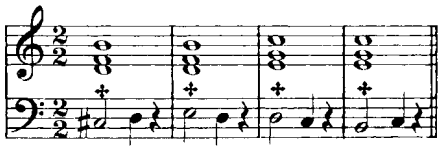


Per il suo atteggiamento ardito l'appoggiatura viene usata di preferenza nello stile libero. Infatti l'appoggiatura superiore può essere definita anche un *ritardo non preparato*.

La nota reale ornata dell'appoggiatura *non deve mai essere raddoppiata*, allo scopo di evitare durezza nell'accordo.

Così, ad esempio,

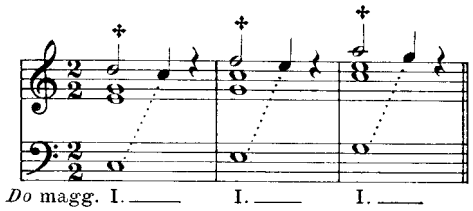
si scriverà  e non mai 

si scriverà  e non mai 

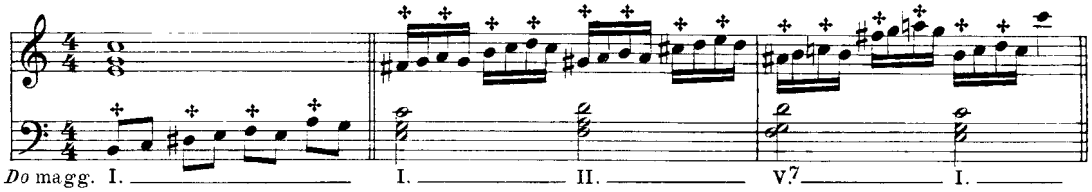
★) La nota contrassegnata ✣ rappresenta l'*appoggiatura*.

La nota reale però può essere raddoppiata nei seguenti casi:

1.º Quando è alla distanza di una o più ottave dalla nota del basso,

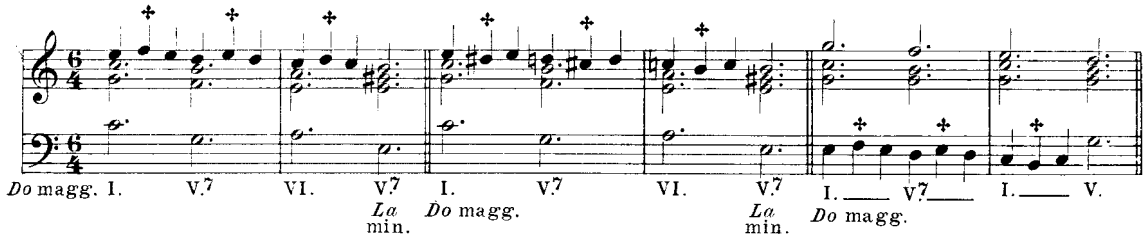


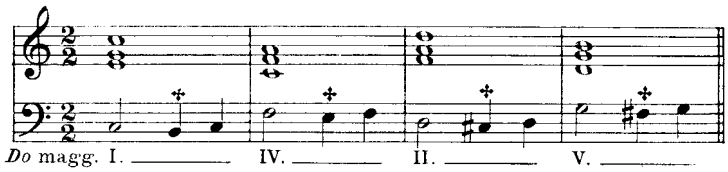
2.º quando l'appoggiatura è di breve durata.



L'appoggiatura può anche essere preceduta e seguita dalla nota reale, cioè può essere disposta fra due note reali della stessa altezza. Essa forma in tal modo un procedimento armonico più castigato di quello dell'appoggiatura presentata precedentemente e perciò più propria allo stile severo.

Questa appoggiatura, per il suo particolare atteggiamento, è stata denominata dagli antichi teorici "*nota di volta*".

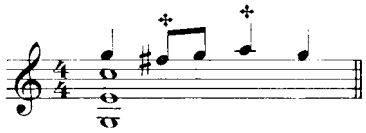
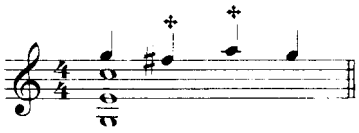


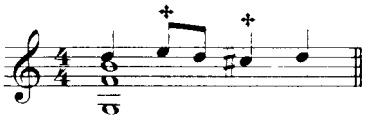
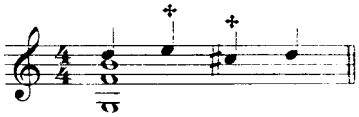


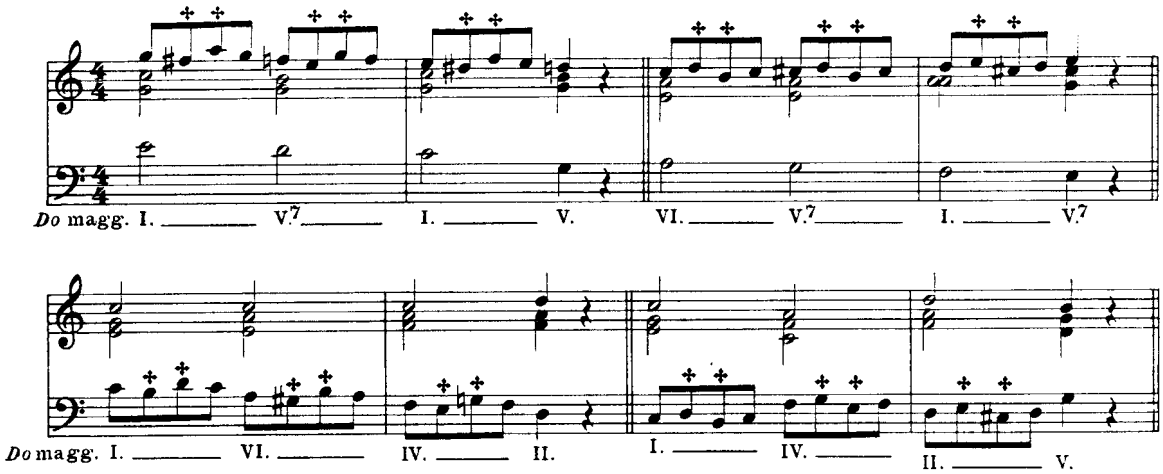
La successione formata dall'appoggiatura inferiore e da quella superiore o viceversa si può ottenere anche *elidendo* la nota reale intermedia fra le suddette appoggiature.

L'elisione della nota reale rende più snello ed elegante il disegno melodico.

Così, ad esempio,

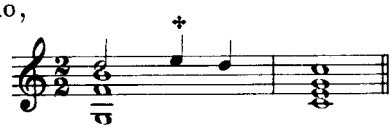
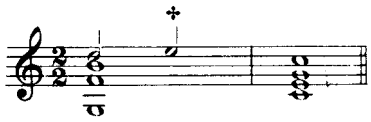
invece di scrivere  si scriverà 

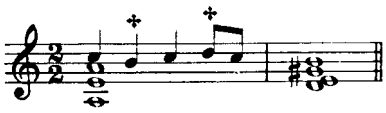
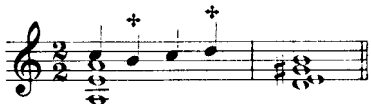
invece di scrivere  si scriverà 



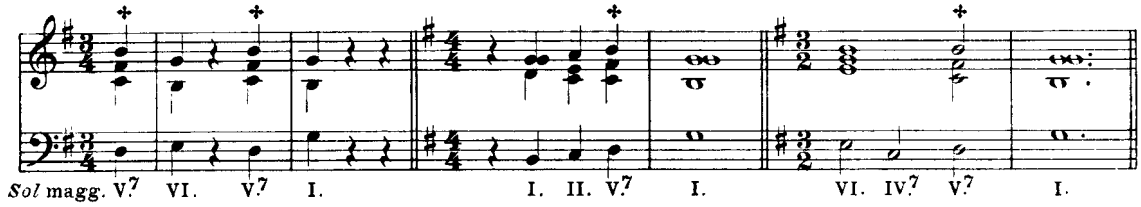
Nello stile libero si può anche applicare l'appoggiatura elidendo la nota finale del procedimento.

Così, ad esempio,

invece di scrivere  si scriverà 

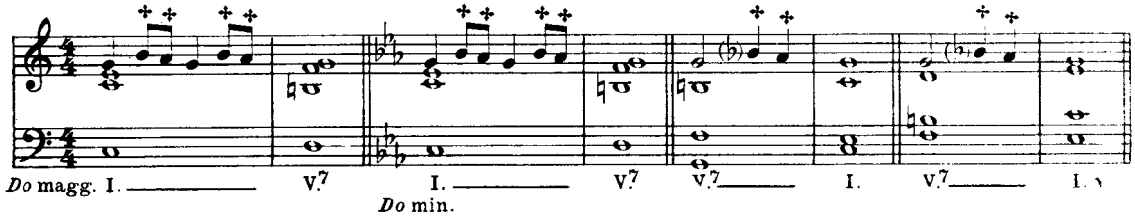
invece di scrivere  si scriverà 

e, sempre nello stile libero, si può usare soltanto la *nota* d'*appoggiatura* in sostituzione di quella *reale*.

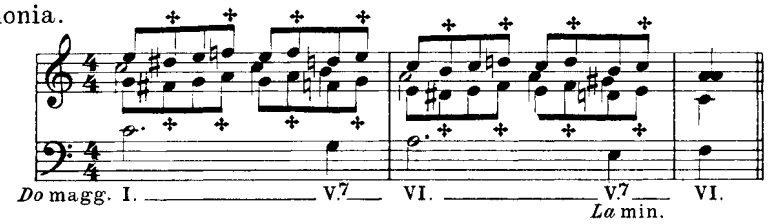


Abbiamo anche il caso in cui si possono applicare due note d'appoggiatura, poste l'una ad *un grado sopra* e l'altra a *due gradi sopra* la nota reale.

La prima è l'appoggiatura vera e propria, l'altra è considerata l'appoggiatura dell'appoggiatura.

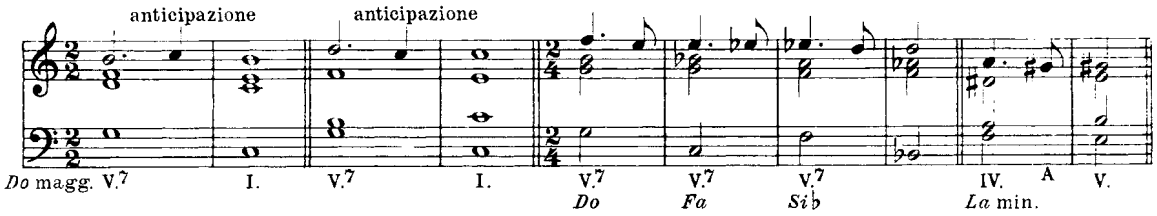


Aggiungiamo infine che le note d'appoggiatura possono essere simultaneamente in più parti dell'armonia.



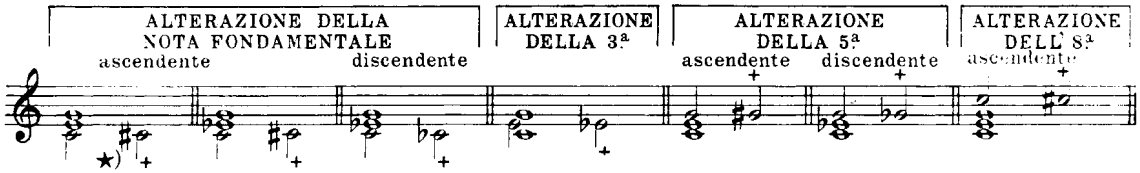
L'*anticipazione* è una nota che in ordine di tempo precede di un istante l'accordo di cui è elemento costitutivo. Essa quindi viene a trovarsi in un accordo del quale è elemento estraneo e nel quale, risolvendo in anticipo, fa presentire l'accordo che segue.

L'anticipazione deve essere di breve durata; si applica nelle parti deboli della misura e di solito al momento della cadenza.



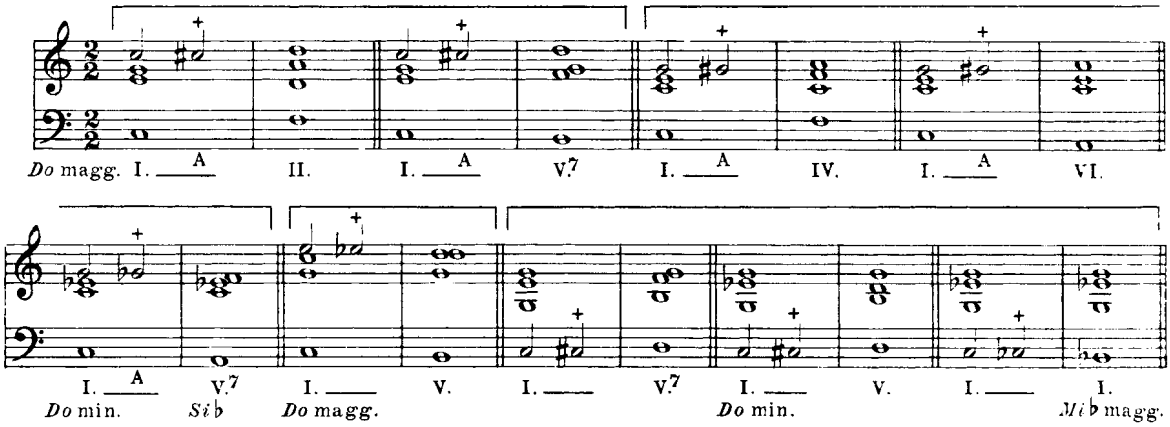
Le *note alterate* sono artifici che si ottengono *innalzando* od *abbassando* di un *semitono cromatico* gli elementi costituenti l'accordo.

Esse si distinguono in *ascendenti* e *discendenti*, a seconda se sono ottenute mediante l'effetto di un'alterazione ascendente e discendente.



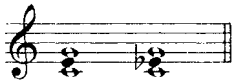
Le note alterate si applicano nell'accordo in sostituzione delle note corrispondenti non alterate. Esse hanno senso di moto assai spiccato, per il quale sono spinte a *risolvere sul suono vicino più in alto o più in basso,* in relazione al senso dell'alterazione che le ha prodotte.

Così, le note alterate ottenute mediante un'*alterazione ascendente* risolvono *salendo* di un *semitono diatonico* e le note alterate ottenute mediante un'*alterazione discendente* risolvono *discendendo* di un *semitono diatonico.*



★) Il segno + indica la nota alterata.

Tutte le note alterate sono causa di dissonanza nell'accordo, ad eccezione della *terza*, la quale, abbassata od innalzata di un semitono, varia da maggiore a minore o viceversa, ma non modifica la sua natura di intervallo consonante.



Perciò la *terza alterata* viene considerata una semplice *modificazione dell'accordo.*

Gli accordi con note alterate vengono indicati col numero che rappresenta il grado della scala sul quale vengono costruiti, al quale numero viene aggiunta la lettera A. (*Es.* I^A, II^A, *ecc.*)

Essi vengono dati sui tempi deboli della misura, preceduti dagli stessi accordi senza le corrispondenti note alterate.

Gli accordi con note alterate non rappresentano un'entità armonica a sè stante, bensì un particolare modo di essere degli accordi stessi senza note alterate.

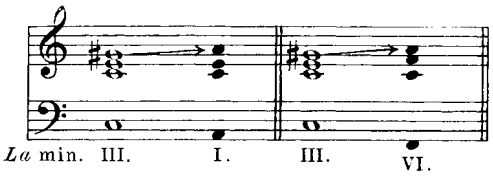
Fa eccezione l'accordo con la *quinta alterata,* il quale, per gli elementi tonali di cui è costituito, può dirsi un vero e proprio accordo.

L'accordo colla quinta alterata in senso ascendente★) ha per base tonale il III. grado della scala minore,

ed è formato dal suddetto grado, da una *terza maggiore* e da una *quinta eccedente.*

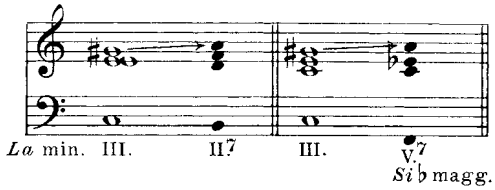
Esso viene denominato "*accordo di quinta eccedente*,, a significare l'intervallo fra i due suoni estremi e trova la sua risoluzione regolare sull'accordo di tonica o su quello del VI. grado, facendo *salire* di *un semitono* la *quinta eccedente.*

RISOLUZIONE REGOLARE DELL'ACCORDO DI 5ª ECCEDENTE

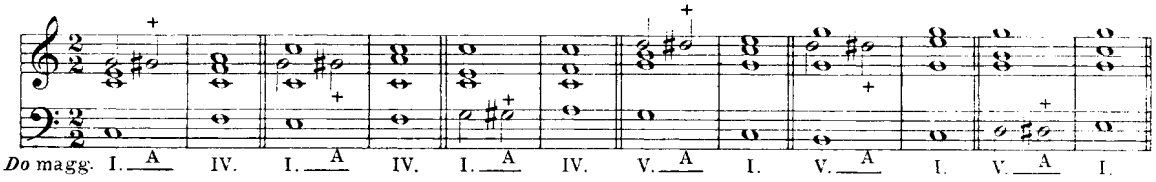


L'accordo di quinta eccedente può anche risolvere, in linea eccezionale, su diversi accordi del tono ed anche su accordi di toni diversi.

RISOLUZIONE ECCEZIONALE DELL'ACCORDO DI 5ª ECCEDENTE

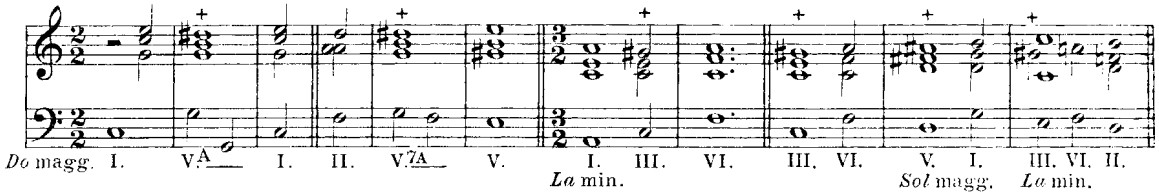


L'accordo di 5ª eccedente può essere dato sui tempi deboli della misura, preceduto dallo stesso accordo senza la quinta alterata,

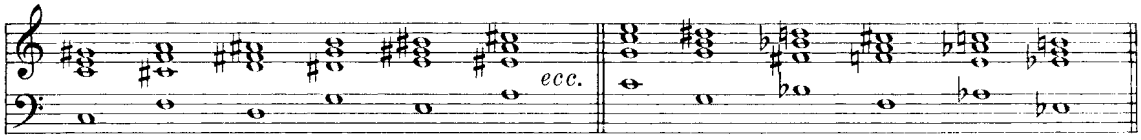


★) L'accordo colla quinta alterata in senso discendente diventa accordo di quinta diminuita, del quale abbiamo già parlato nei capitoli precedenti.

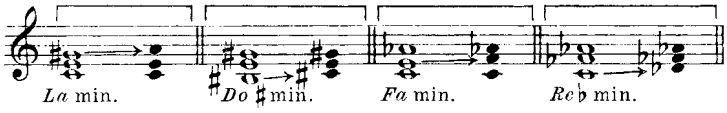
e, per la sua costituzione formata da elementi tonali, può essere dato anche sul tempo forte della misura indipendentemente dall'accordo che lo precede.



Nello stile libero si ammette anche la successione di accordi di 5.ª eccedente concatenati per intervalli di 5.ª o di 4.ª

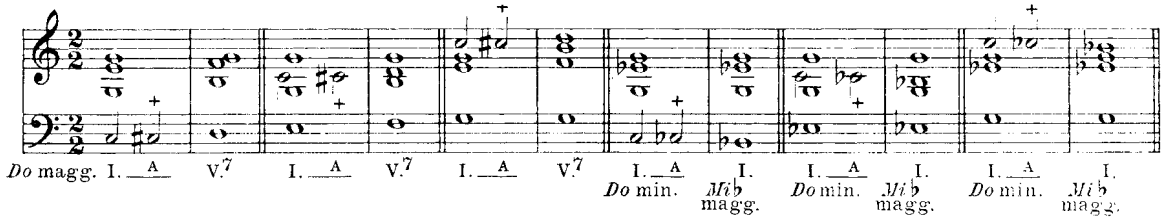


L'accordo di 5.ª eccedente può avere *quattro aspetti* diversi, ciascuno dei quali ha una tonalità propria.★)

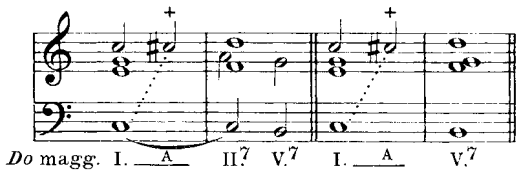


Per questo suo particolare modo di essere, l'accordo di 5.ª eccedente ha la possibilità di risolvere su di un accordo di un tono diverso di quello al quale appartiene e perciò si presta come elemento per la modulazione ai toni lontani.

Le note alterate, per la loro tendenza risolutiva, non devono mai essere raddoppiate ed inoltre, per evitare durezze nell'accordo, non devono essere date simultaneamente colle stesse note non alterate.



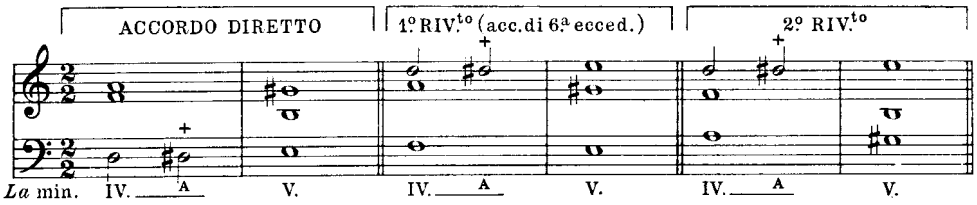
Fa eccezione a quest'ultima regola l'*ottava alterata,* la quale per ragioni ovvie, non può essere nell'accordo senza la *nota fondamentale non alterata.*



Fra gli accordi con la nota fondamentale alterata dobbiamo distinguere quello del IV. grado della scala minore per la spiccata tendenza a risolvere sull'accordo del V. grado e per la combinazione armonica data dal 1.º rivolto dell'accordo stesso, combinazione usata frequentemente e che per essere caratterizzata dall'intervallo di 6.ª eccedente fra i suoi suoni estremi, venne denominata dai trattatisti antichi *"accordo di sesta eccedente"*.

★) Facciamo rilevare che dei quattro aspetti dell'accordo di 5.ª eccedenti suesposti, soltanto i primi tre rappresentano toni diversi, poichè il quarto, non è in effetto che il tono omologo di uno dei primi tre, del quale si differenzia per la grafia.

ACCORDO DEL IV. GRADO DELLA SCALA MINORE COLLA NOTA FONDAMENTALE ALTERATA

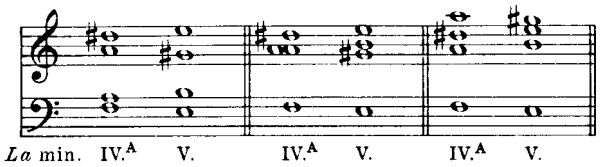


Il suindicato accordo deve essere dato in modo che la nota fondamentale alterata sia sempre alla distanza di 6.a eccedente dalla terza e ciò per evitare soverchia durezza.

Aggiungiamo che l'accordo stesso allo stato diretto, non potendo essere nelle condizioni di cui sopra, non è usato a tre voci.

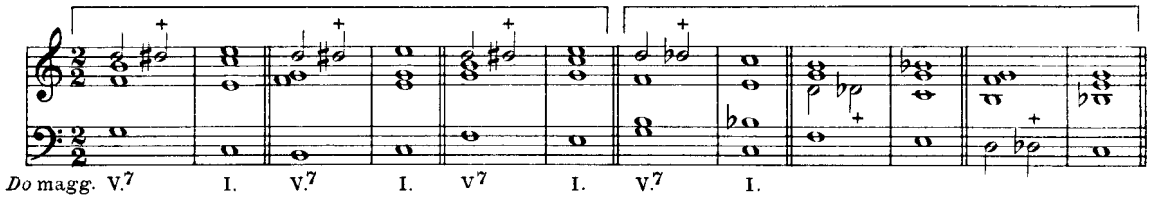
Viene usato invece a quattro voci, però coll'aggiunta della "*settima*".

Il primo rivolto (accordo di 6.a eccedente) viene usato a quattro voci nella seguente forma:

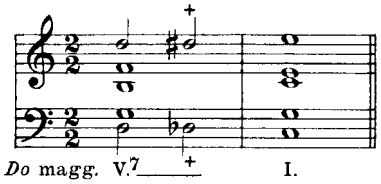


Negli accordi dissonanti non tutte le note sono suscettibili di essere alterate.

Così nell'accordo di 7.a di dominante si può alterare la *quinta* in *senso ascendente* e *discendente*.

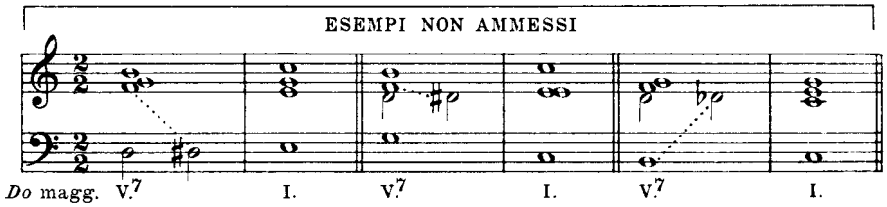


Nello stesso accordo di 7.a a cinque parti si può alterare la *quinta simultaneamente* in *senso ascendente* ed in *senso discendente*.

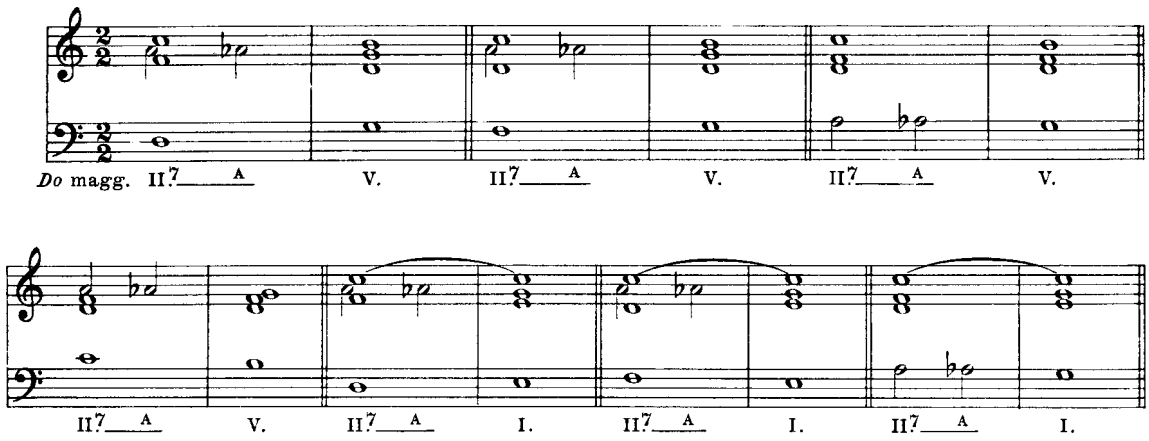


La *quinta alterata* deve essere sempre disposta *sopra* la *settima*, alla distanza di *sesta eccedente*, per ottenerne senso gradevole; evitare quindi di disporre la quinta stessa *sotto* la *settima*, perchè formerebbe con questa una combinazione armonica di terza diminuita che ha senso particolarmente duro.

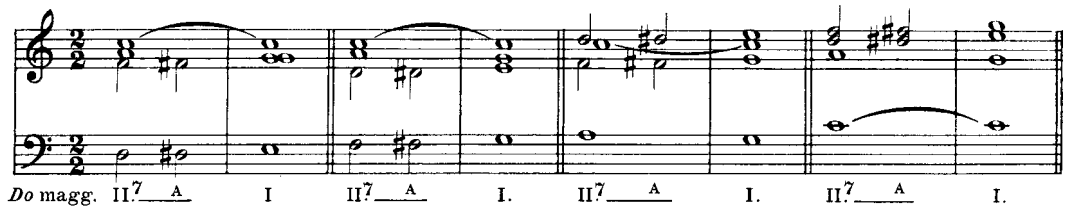
Presentiamo qui sotto esempi di accordi di 7.a di dominante, in cui la quinta alterata non viene ammessa, perchè forma un intervallo di terza diminuita.



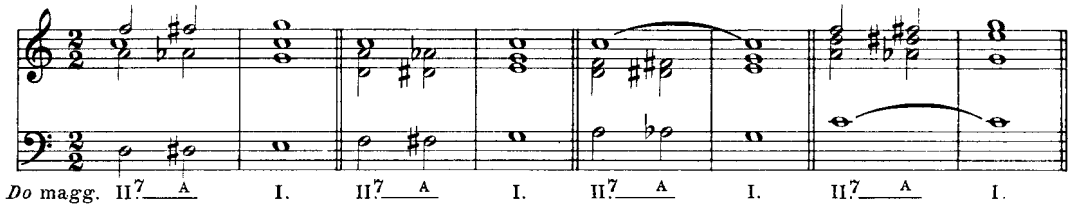
Nell'accordo di 7.ª del II. grado si può alterare la quinta in senso discendente,



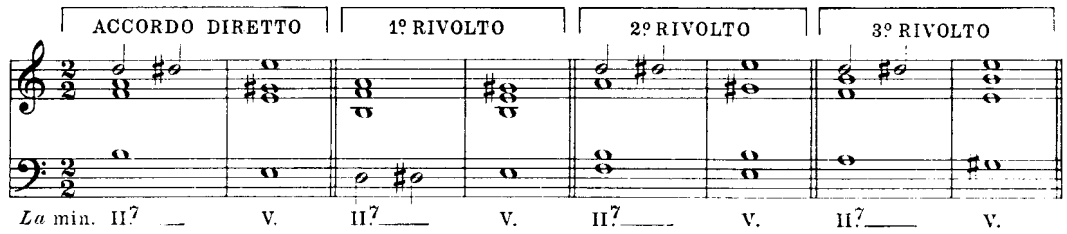
nello stesso accordo si possono alterare in senso ascendente la *nota fondamentale* e la *terza*,



e si possono alterare simultaneamente tutte le suddette note.

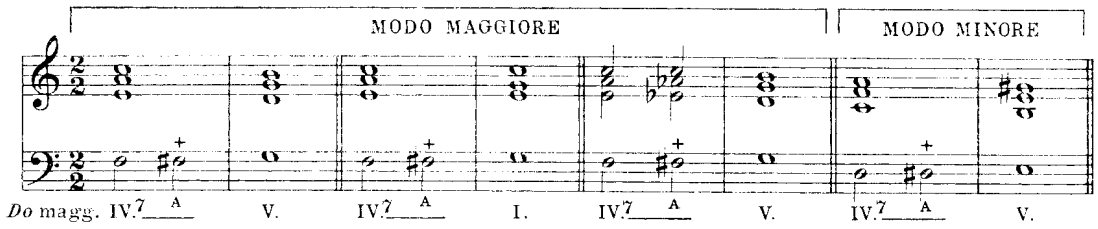


Nell'accordo di 7.ª del II. grado del modo minore si può alterare la *terza*,



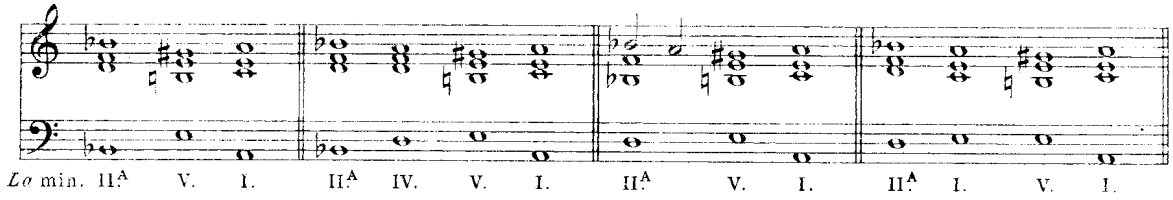
la quale, dà senso gradevole se è disposta *sopra* la *quinta* alla distanza di *sesta eccedente*, mentre invece dà senso sgradevole se è disposta *sotto* la *quinta*, perchè forma con questa una *terza diminuita*.

Nell'accordo di 7.ª del IV. grado si può alterare la *nota fondamentale* in *senso ascendente* e simultaneamente a questa, si possono alterare anche la *terza* e la *settima* in *senso discendente.*



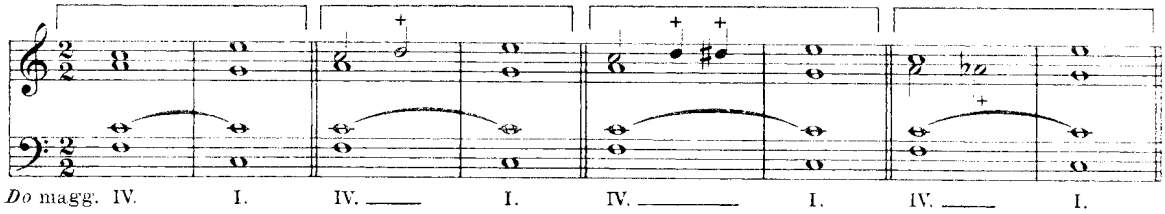
Un accordo che viene definito alterato, pur essendo consonante, è quello del II. grado della scala minore con la nota fondamentale abbassata di un semitono.

Quest'accordo, che è consonante malgrado la nota estranea introdotta, non modifica affatto il senso del tono.★) Esso ha carattere assai espressivo e viene usato in particolar modo allo stato di *primo rivolto.*

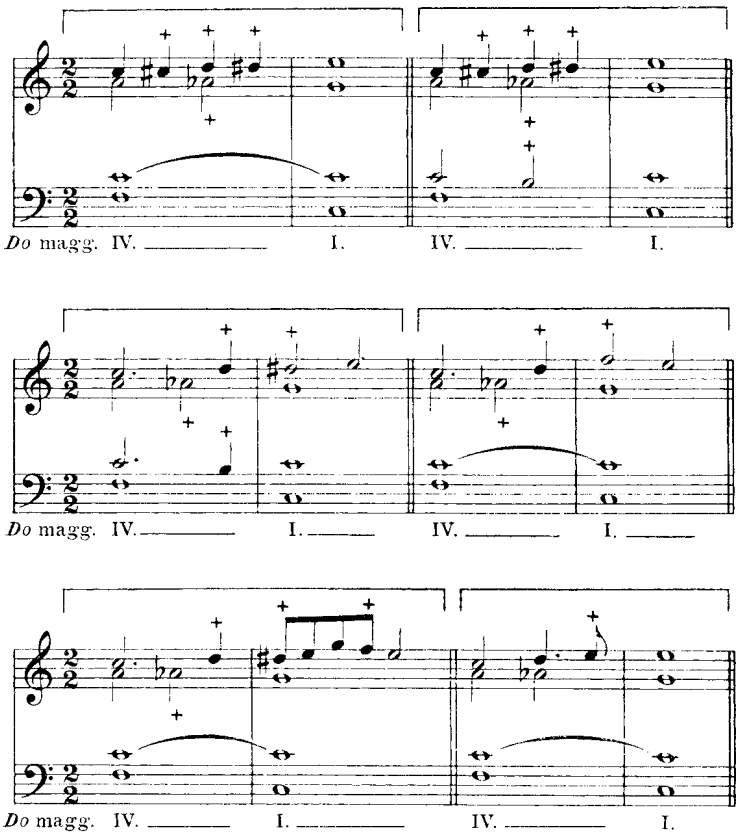


Aggiungiamo che il suddetto 1.º rivolto è stato denominato dagli antichi teorici "*accordo di sesta napoletana*" in omaggio ai grandi maestri della Scuola napoletana del **1700**, i quali, pare, furono i primi ad usarlo come mezzo d'espressione nelle loro musiche.

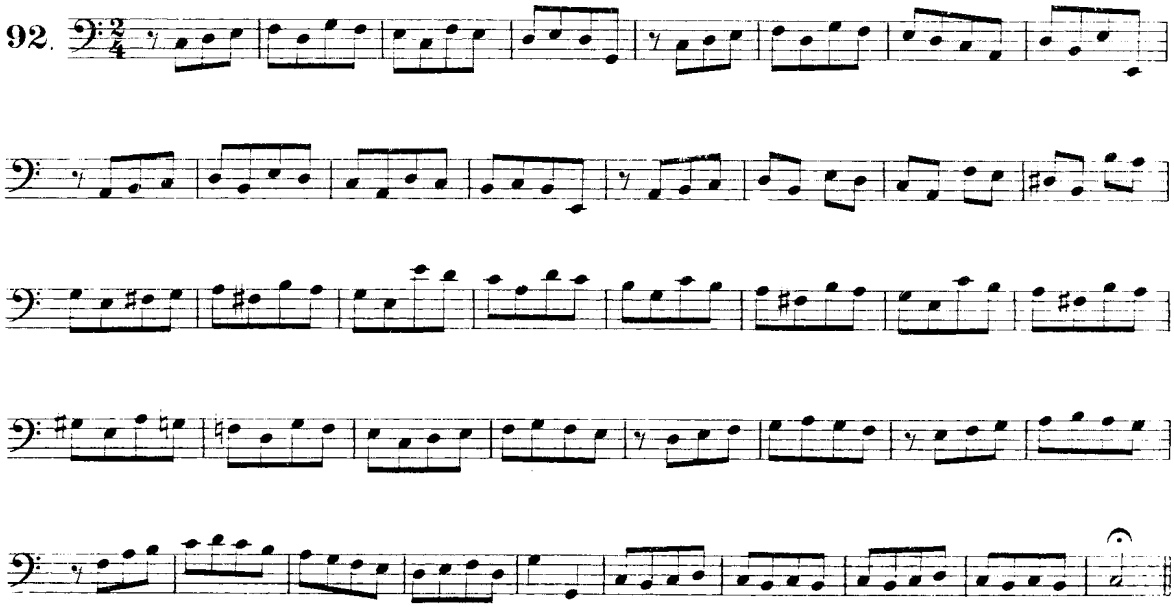
Presentiamo il seguente esempio dal quale si può facilmente rilevare come una successione armonica semplice può divenire più interessante mediante l'applicazione delle note di passaggio, delle note di appoggiatura, d'anticipazione e di quelle alterate.



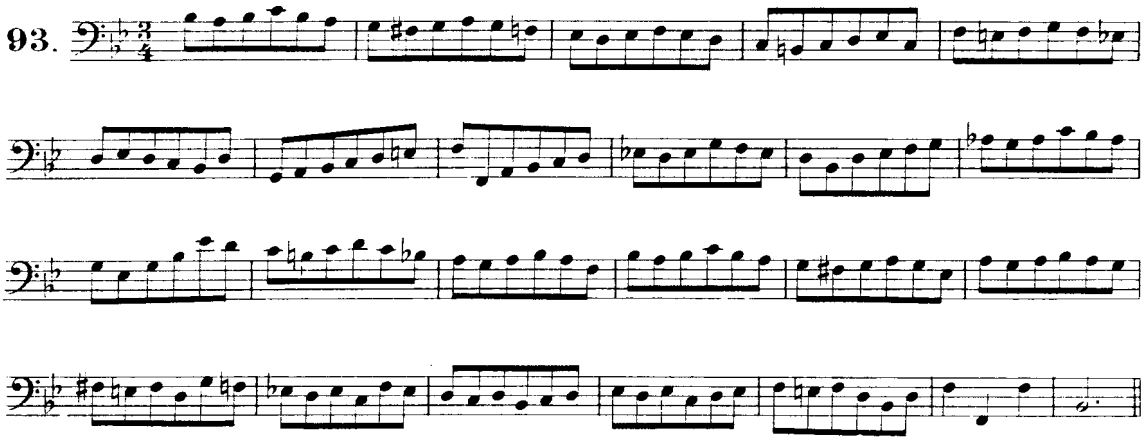
★) La ragione per cui il suindicato accordo non modifica il senso del tono va ricercata nel fatto che la nota fondamentale dell'accordo stesso (II. grado abbassato di un semitono) può essere considerata non elemento estraneo, bensì elemento costitutivo del tono. Infatti volendo ottenere gli elementi del modo minore, seguendo i principî della concatenazione dei suoni, si ha la seguente serie di suoni, della quale il II. grado (*Si*♭) abbassato di un semitono è parte integrante della serie stessa.



BASSI CON NOTE DI PASSAGGIO E DI APPOGGIATURA

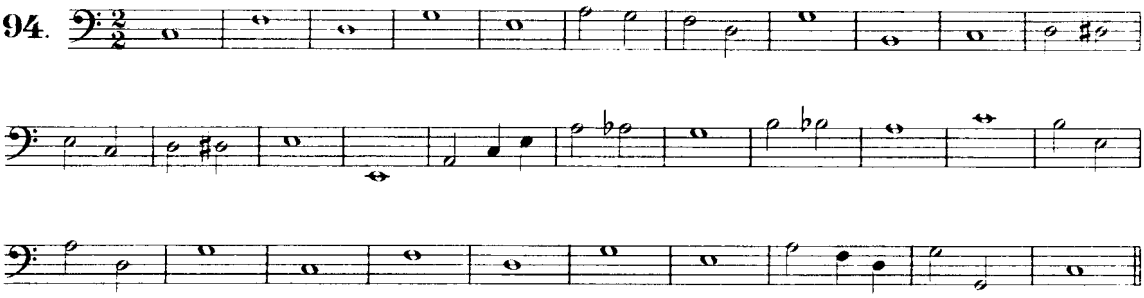


93.

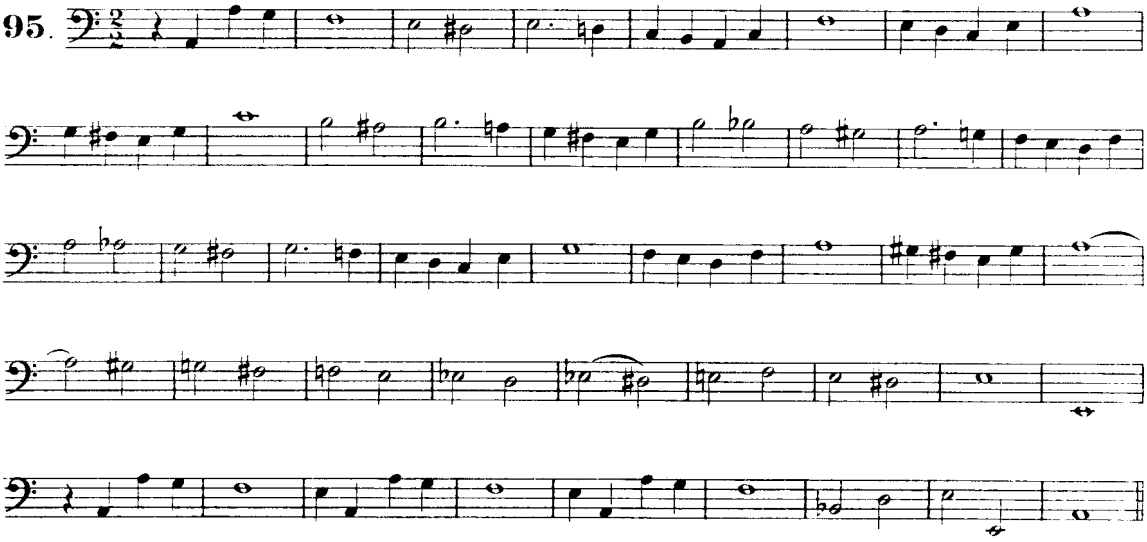


APPLICAZIONE DEGLI ACCORDI ALTERATI

94.



95.



PEDALE

Chiamasi *"pedale,,* una nota importante della tonalità (Tonica o Dominante) che permane più o meno lungamente nel discorso armonico, anche se coi singoli accordi non è sempre in relazione diretta.

Il pedale denominasi di *Tonica* o di *Dominante,* a seconda se nel discorso permane l'una o l'altra delle note.

La nota del pedale domina fortemente la successione armonica imprimendovi le caratteristiche proprie alla sua autorità tonale; così il *pedale di tonica* si distingue per il carattere prevalentemente di *riposo,* quello di *dominante* per il carattere prevalentemente di *moto.*

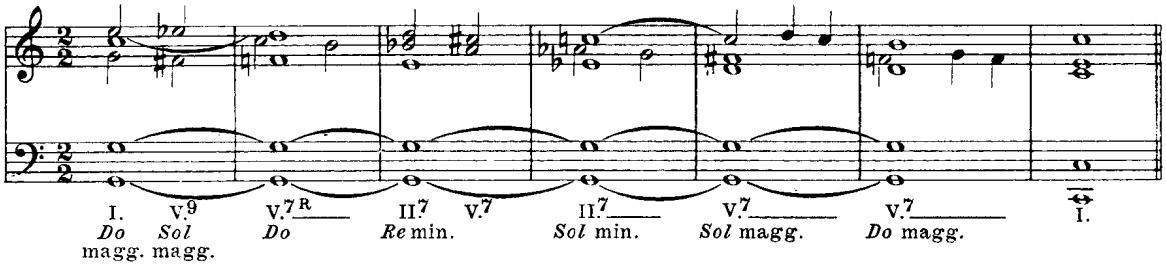
Il pedale può essere *grave, centrale* o *acuto* in relazione alla posizione *bassa, centrale,* od *alta* della Tonica e della Dominante nella successione armonica.

Il pedale *grave,* tanto di Tonica quanto di Dominante, è il più comunemente usato.

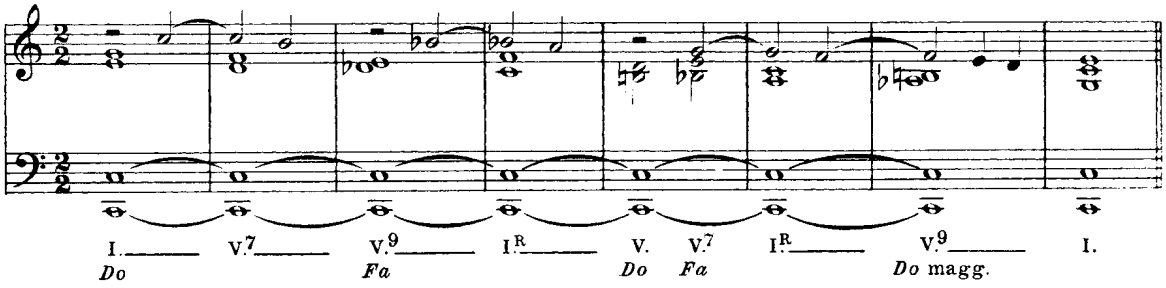
Il *pedale grave di Dominante* si applica di solito prima della cadenza finale del componimento ed anche prima della ripresa del tema principale del componimento stesso, allo scopo di far desiderare più vivamente la risoluzione sull'accordo di Tonica.

Il *pedale grave di Tonica* invece si applica verso la fine del componimento, dopo la cadenza perfetta, allo scopo di dare un senso di chiusa più ampio e più completo al componimento stesso.

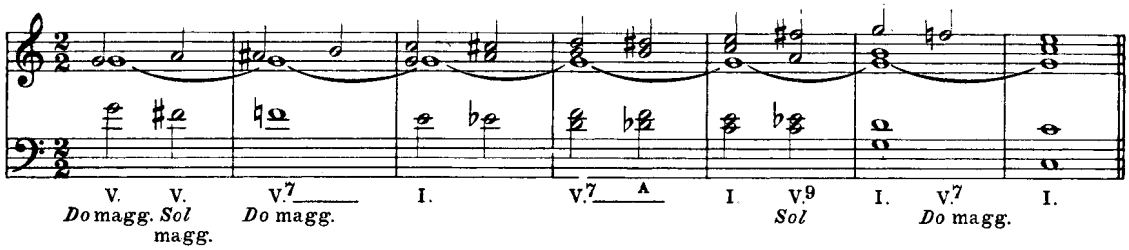
ESEMPIO DI *PEDALE GRAVE* DI *DOMINANTE*



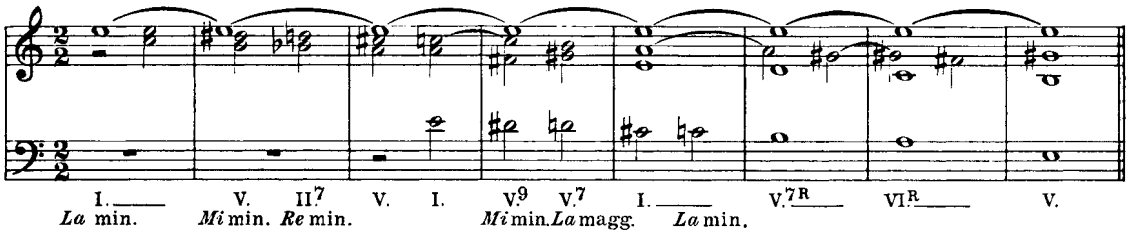
ESEMPIO DI *PEDALE GRAVE* DI *TONICA*



ESEMPIO DI *PEDALE CENTRALE*

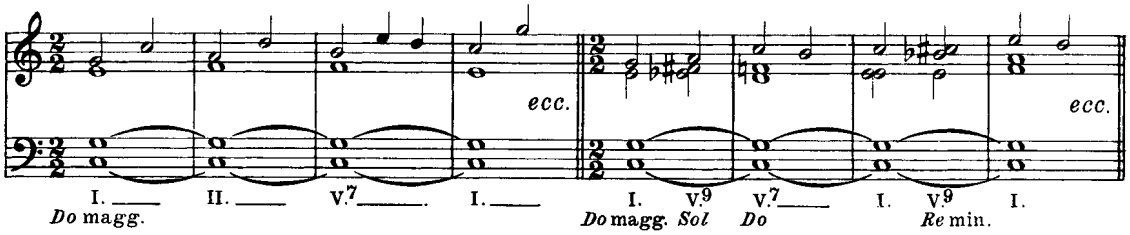


ESEMPIO DI *PEDALE ACUTO*



Il pedale può essere anche *doppio,* se nel discorso armonico permangono simultaneamente, sovrapposte l'una all'altra, Tonica e Dominante.

ESEMPIO DI *PEDALE DOPPIO*



La successione armonica del pedale può avere qualunque forma e può essere di durata lunga o breve.

Essa non è vincolata a nessuna norma particolare e può essere costruita e può variare a seconda che detta la fantasia del compositore.

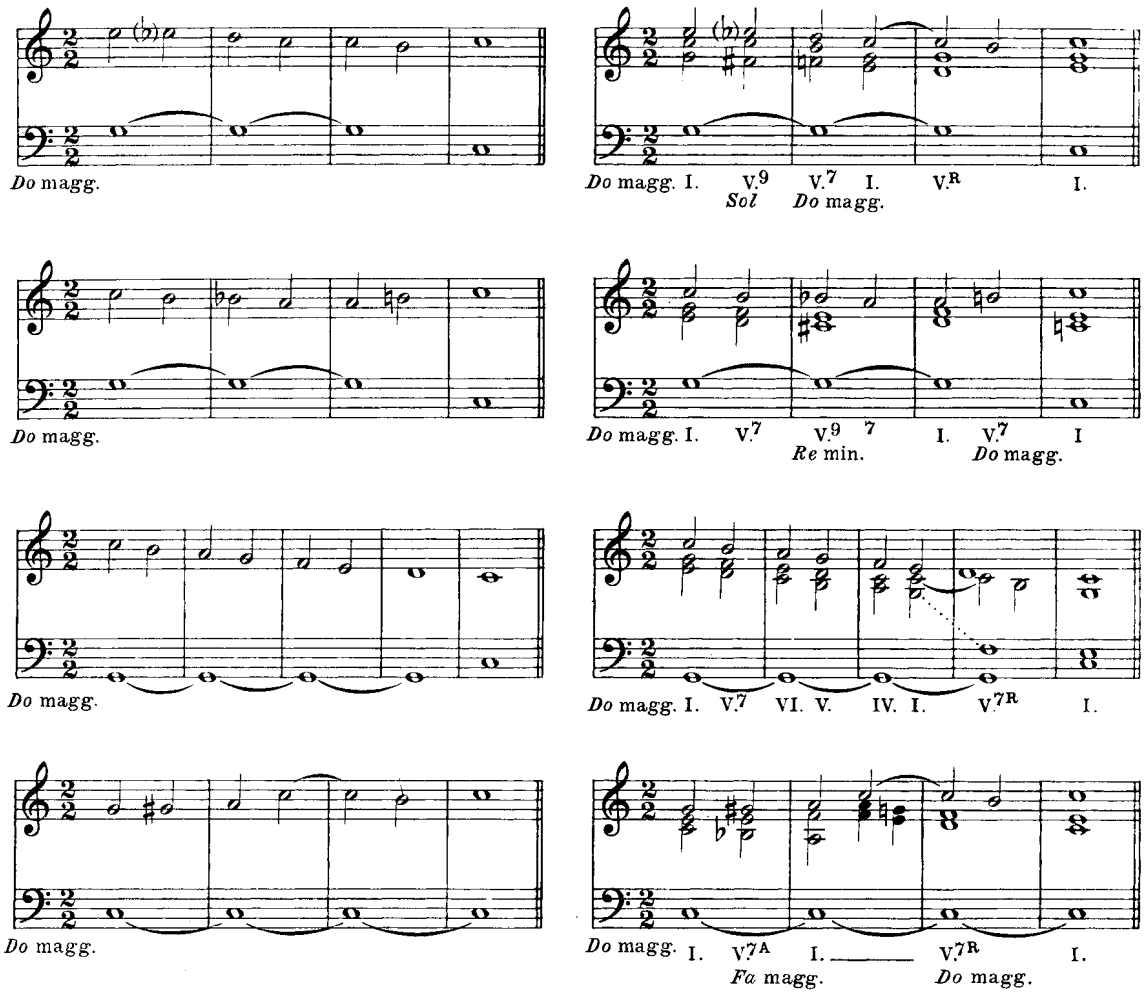
Tutte le risorse dell'armonia vi possono essere usate, purchè disciplinate dalla legge di concatenazione degli accordi.

Soltanto bisogna osservare che il primo e l'ultimo accordo della successione armonica siano in consonanza od in relazione diretta colla nota del pedale.

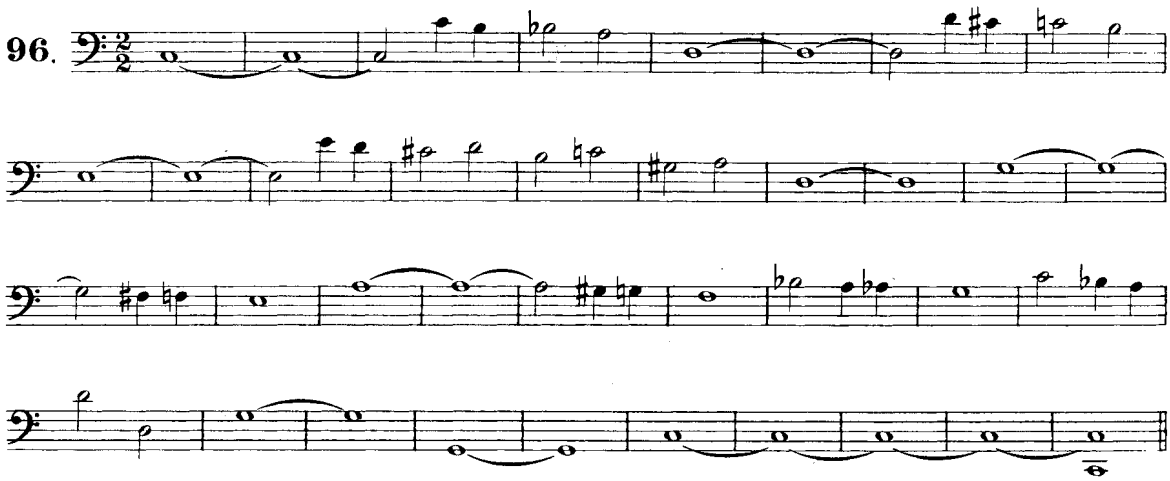
Un mezzo che può facilitare il lavoro di costruzione del pedale è di tracciare sulla nota del pedale stesso una serie di suoni che rappresenti la parte più alta della successione armonica e della quale serie però l'ultimo suono risolva in relazione al senso armonico della nota del pedale.

Ogni nota di detta serie dovrà essere il punto di riferimento per trovare il relativo accordo.

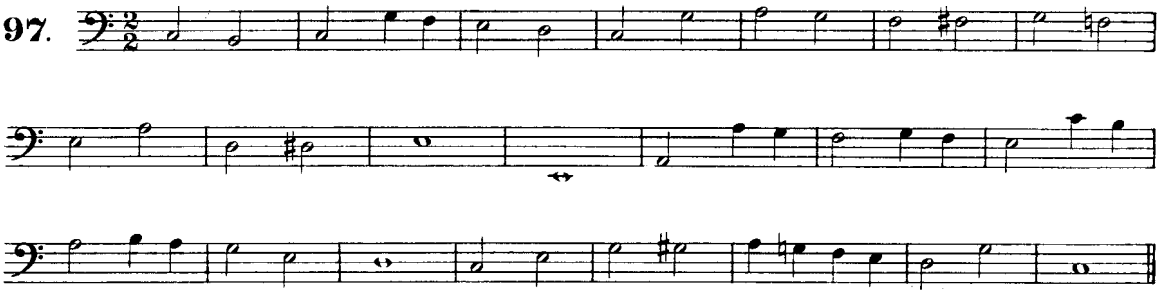
A miglior dimostrazione di quanto abbiamo detto, presentiamo i seguenti esempi:



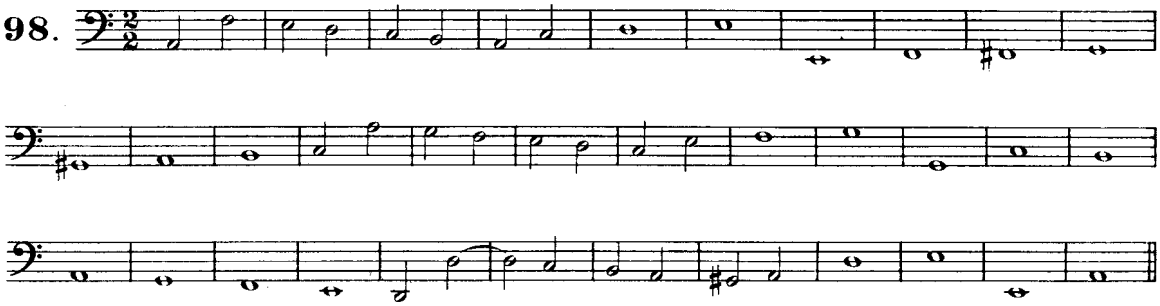
APPLICAZIONE DEL PEDALE



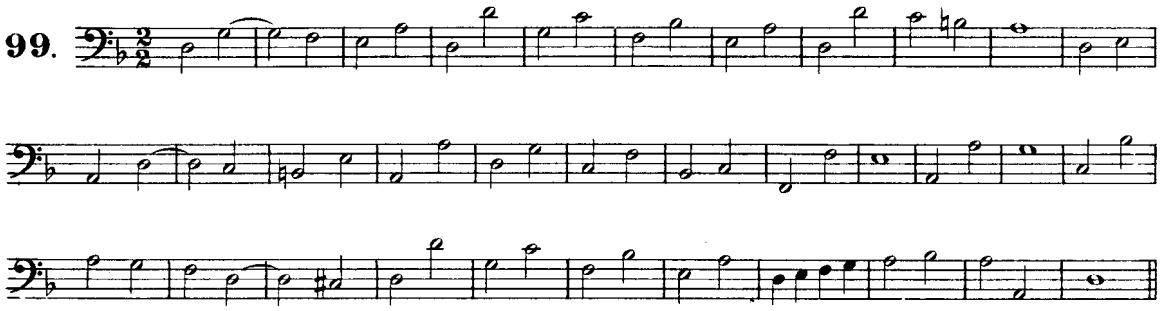
97.



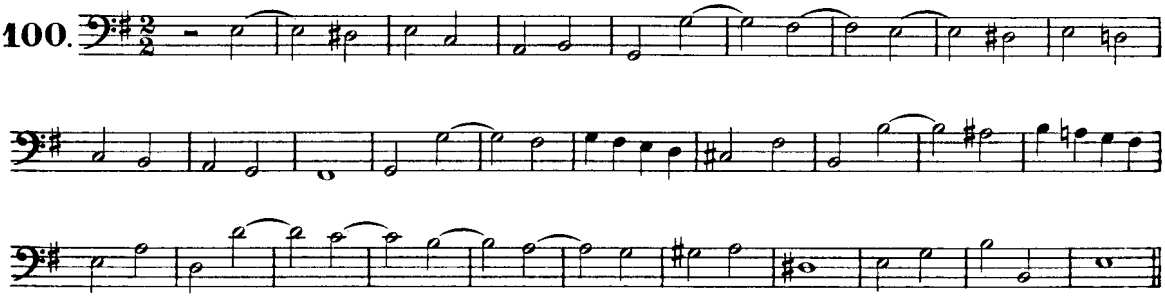
98.



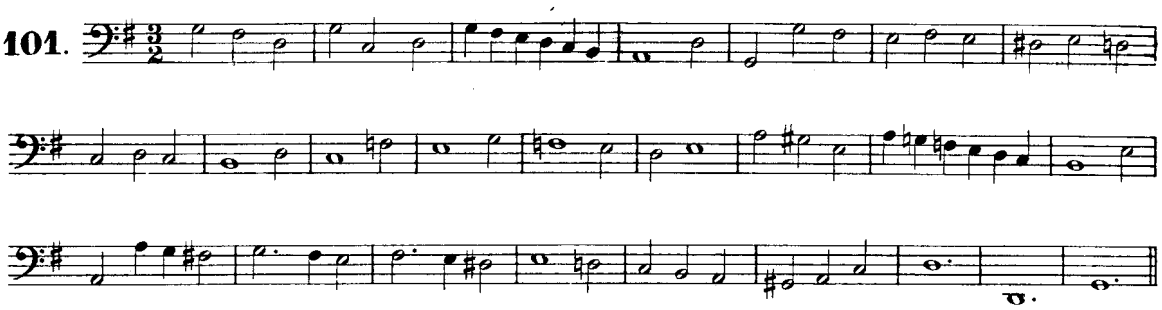
99.



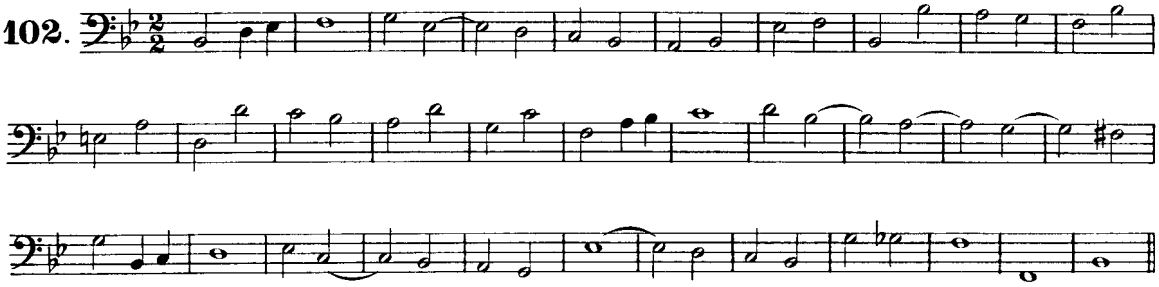
100.



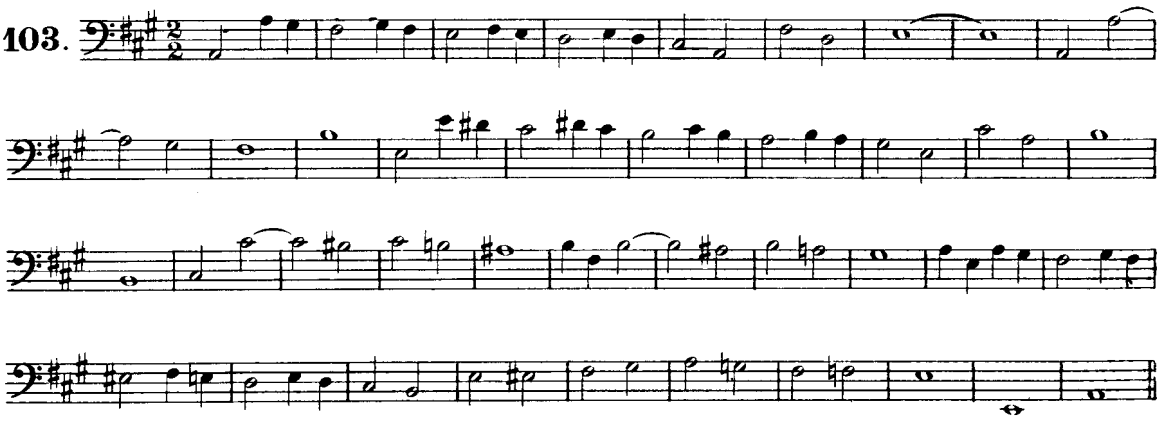
101.



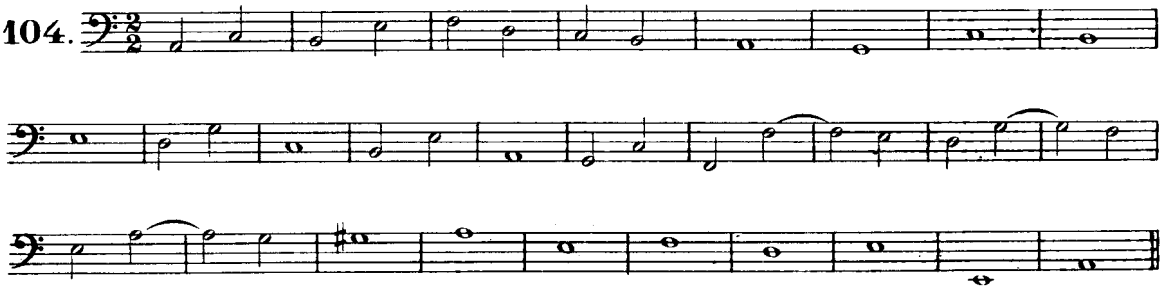
102.



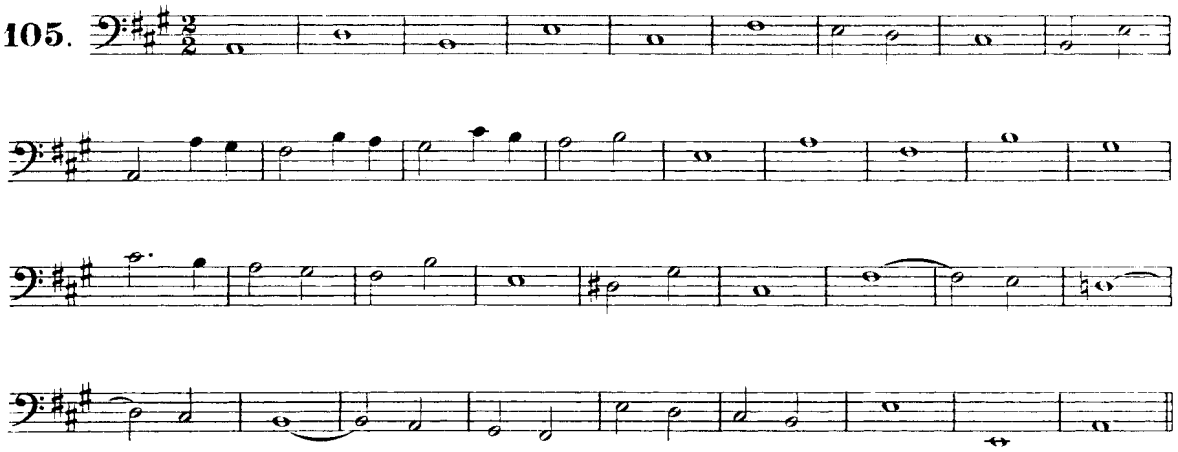
103.



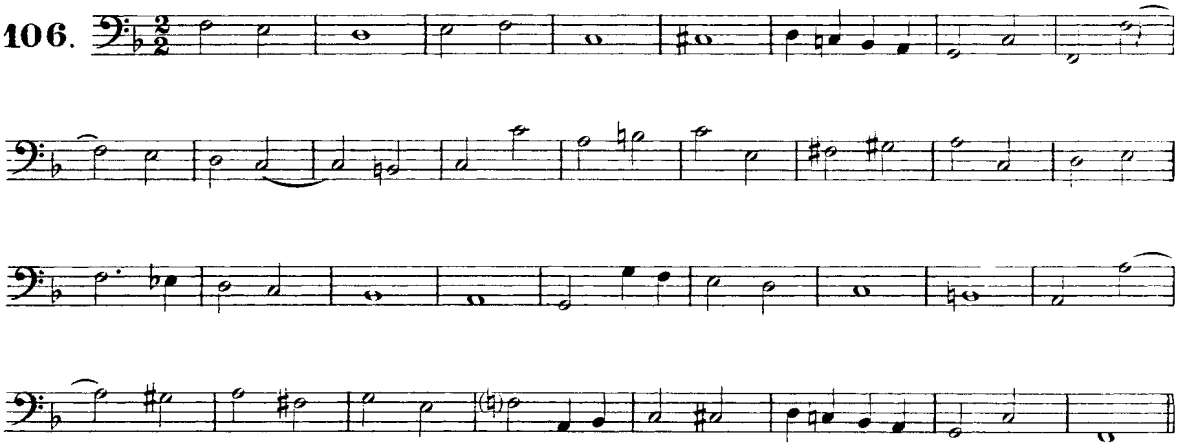
104.



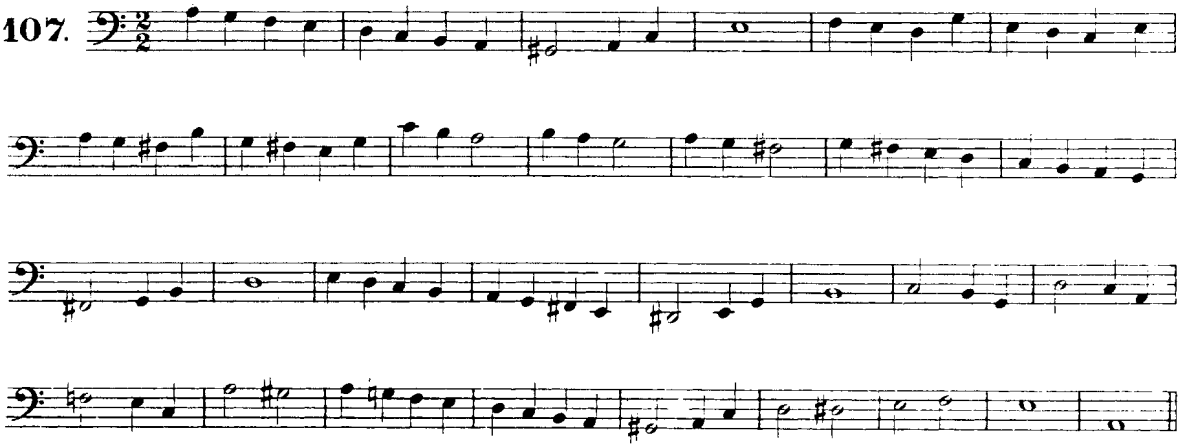
105.



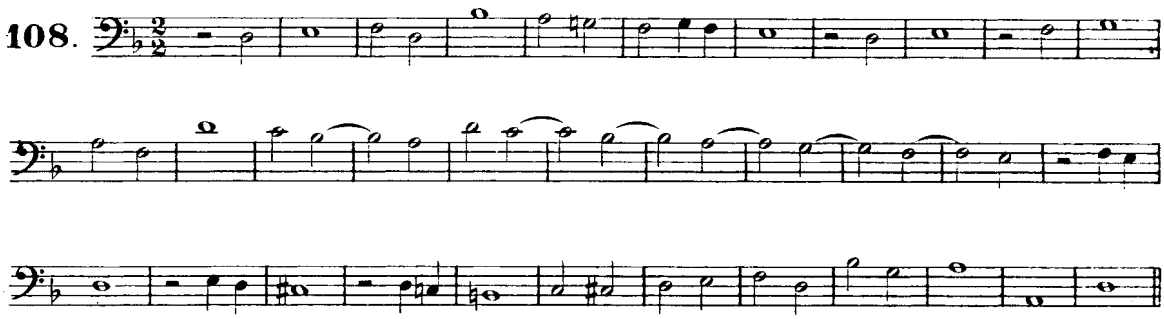
106.



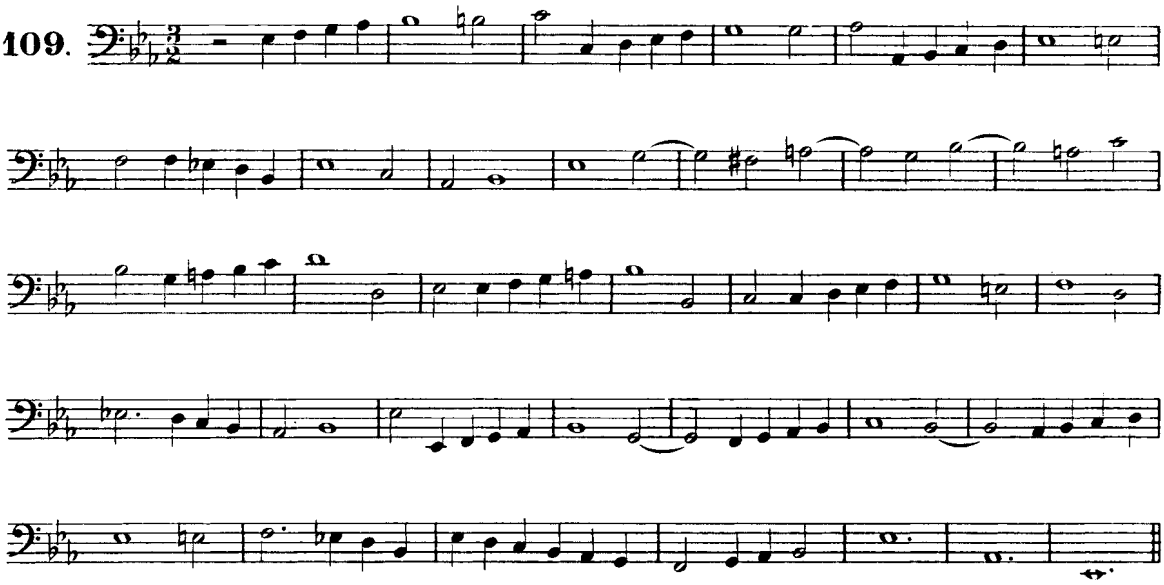
107.



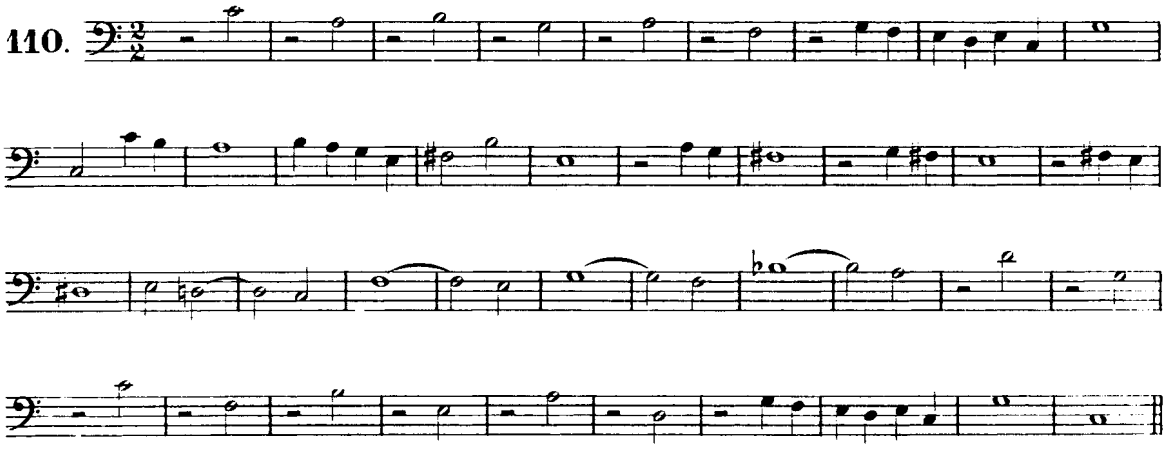
108.



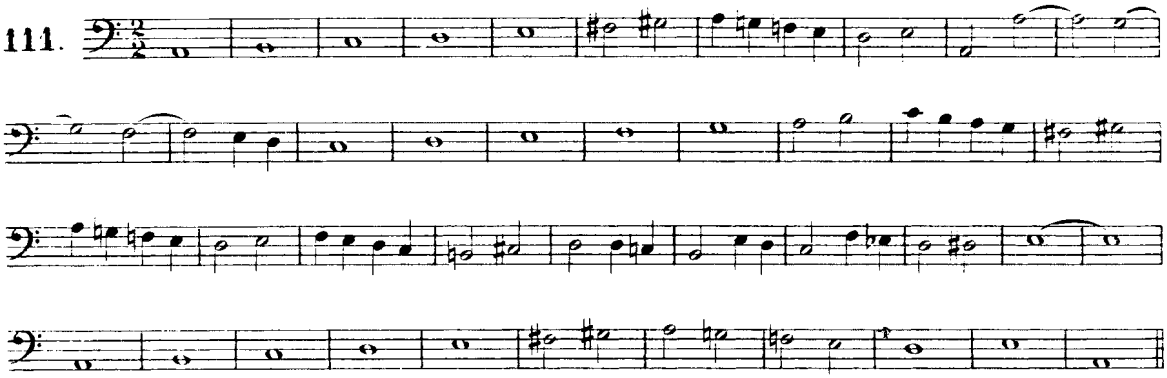
109.



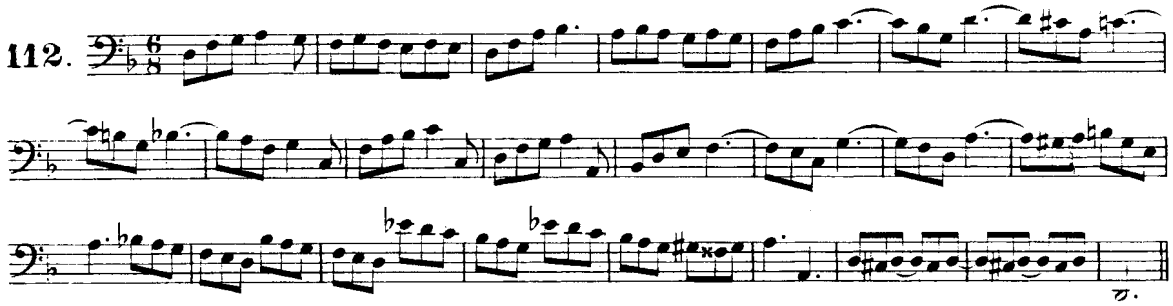
110.



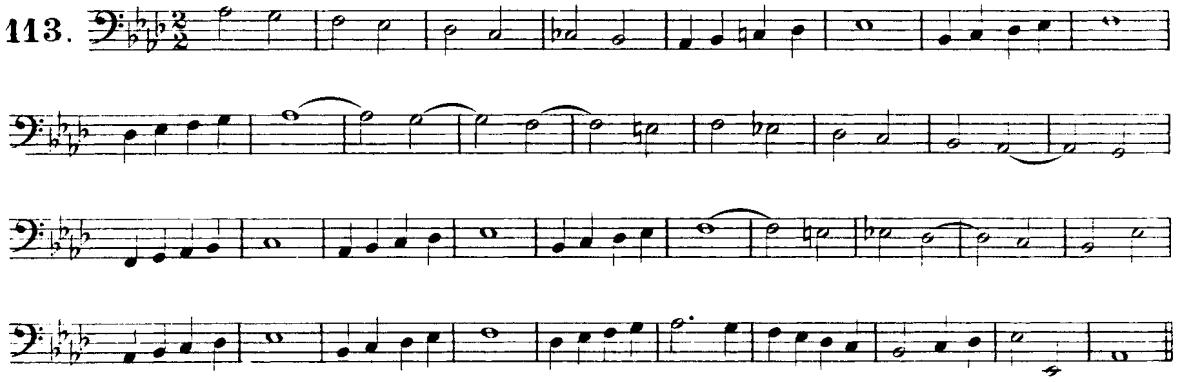
111.



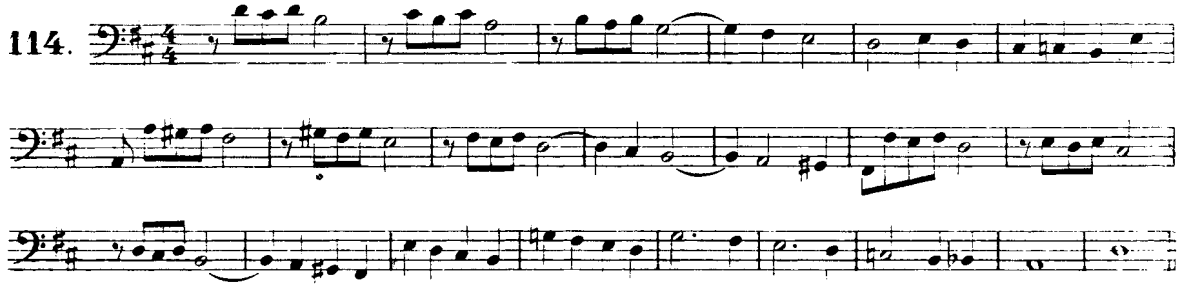
112.



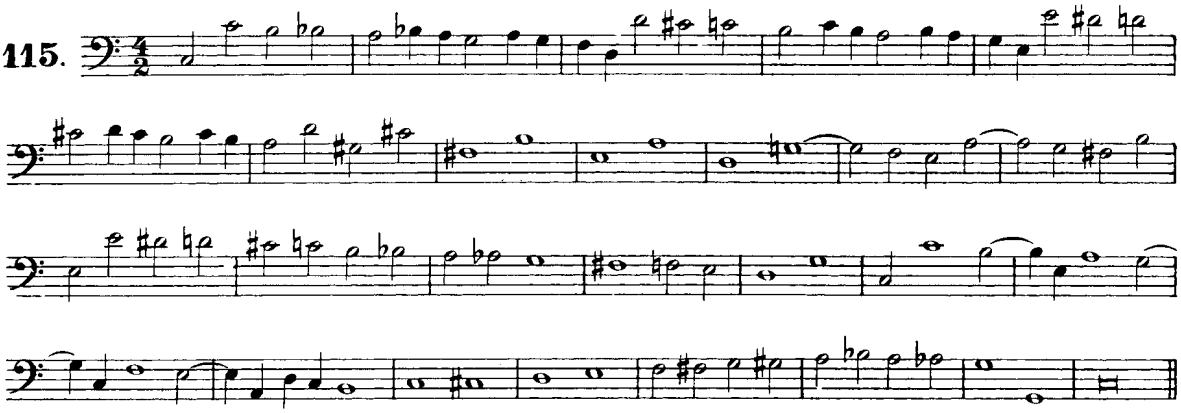
113.



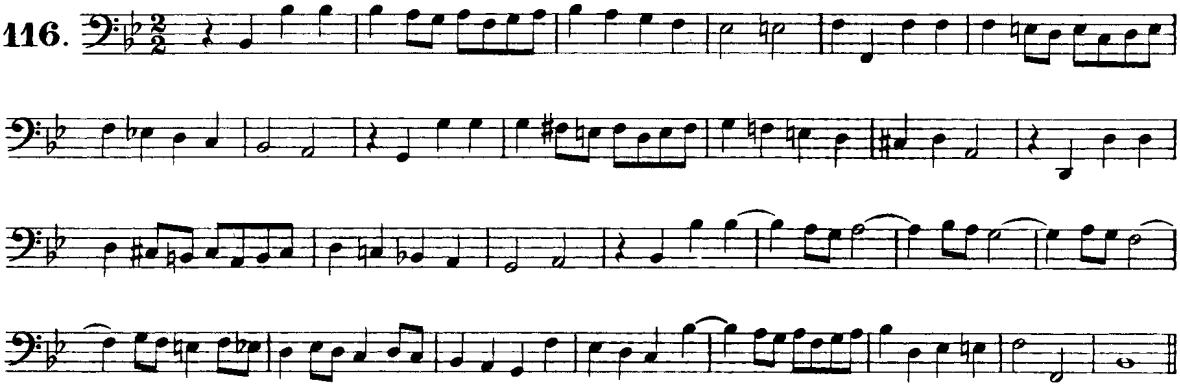
114.



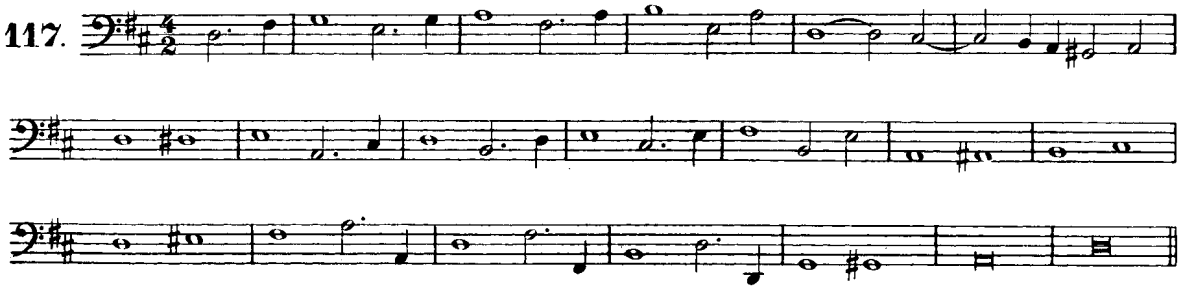
115.



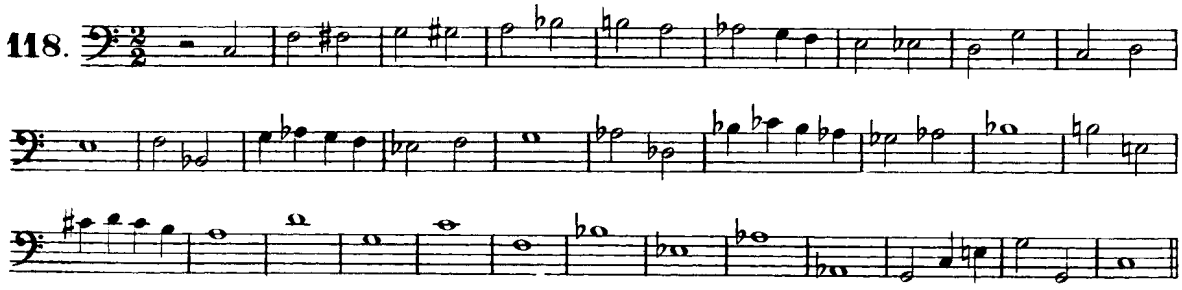
116.



117.



118.



ARMONIZZAZIONE DEL CANTO DATO

L'armonizzazione del *Canto dato* si ottiene applicando le seguenti norme:

1.º Trovare per ciascuna nota l'accordo di cui la nota stessa è elemento costitutivo.

2.º Scegliere fra le note dell'accordo quella più propria da applicare al basso.

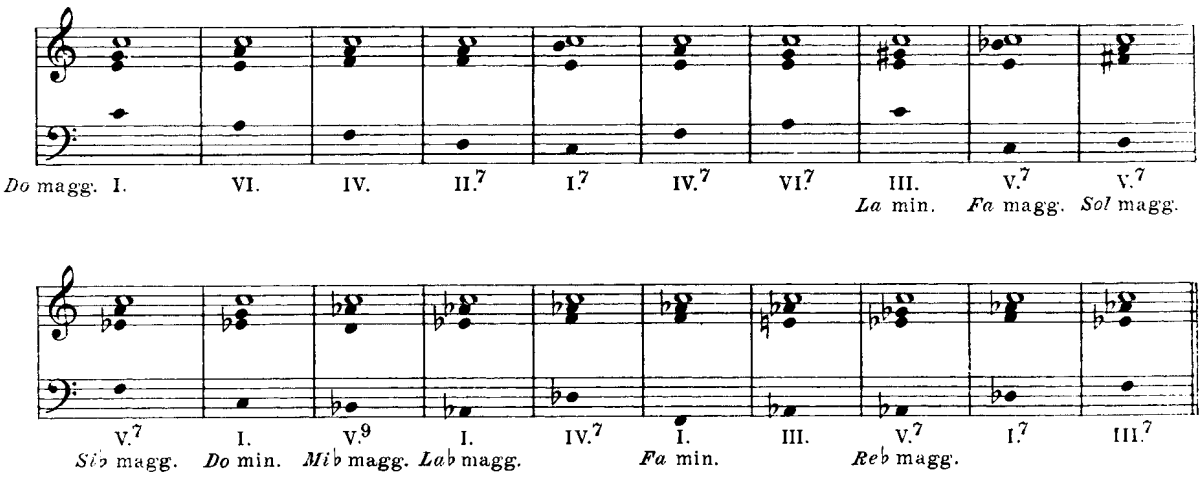
3.º Completare l'accordo e concatenarlo con quello successivo, seguendo la legge di concatenazione degli accordi stessi.

Come è facile rilevare l'armonizzazione del C. D. *) è meno semplice di quella del Basso, per il duplice lavoro di trovare la veste armonica per la nota e di scegliere la nota che deve essere la base dell'edificio armonico.

Essa presenta però difficoltà non soverchie che possono essere superate anche senza molti sforzi, se si ha una relativa padronanza del tecnicismo armonico e sopratutto se si è assistiti da una pronta e felice sensibilità musicale.

La prima delle suddette norme è di facile applicazione per le numerose possibilità offerte dalla nota del C. D. come elemento costitutivo dell'accordo.

Vedansi, ad esempio, quelle offerte dalla nota *Do*.



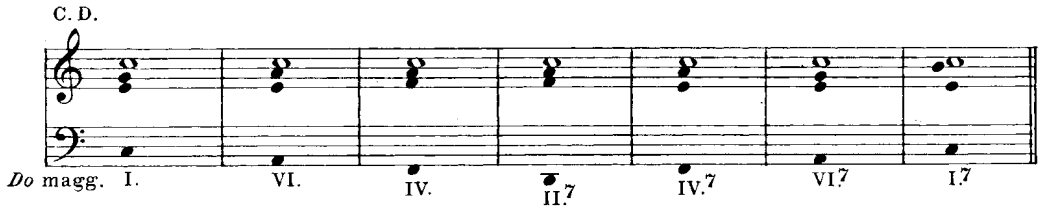
L'accordo da applicare alla nota però deve essere scelto non arbitrariamente, bensì in relazione al tono cui la nota è elemento integrante, vale a dire attraverso gli elementi offerti dal tono stesso e siccome questi sono di un numero limitato, così si può dire che la scelta dell'accordo è operazione relativamente facile.

*) Le lettere C. D. vogliono significare *Canto Dato*.

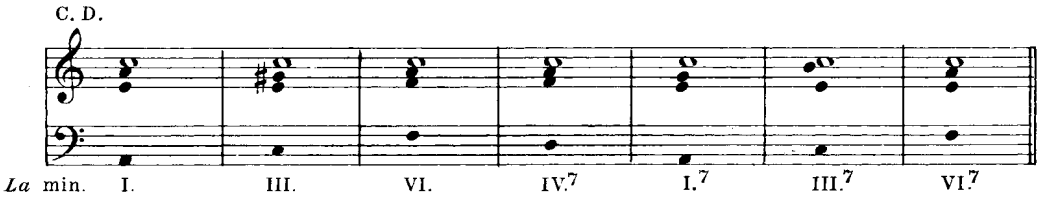
Aggiungiamo inoltre che la nota può essere di diversi toni e che quindi a seconda del tono a cui appartiene, può ricevere diverse armonizzazioni.

Prendiamo ad esempio la nota *Do*.

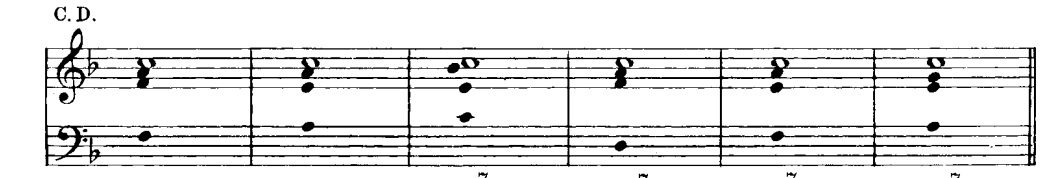
Se la nota *Do* è in tono di *Do* magg. può essere armonizzata nel modo seguente:

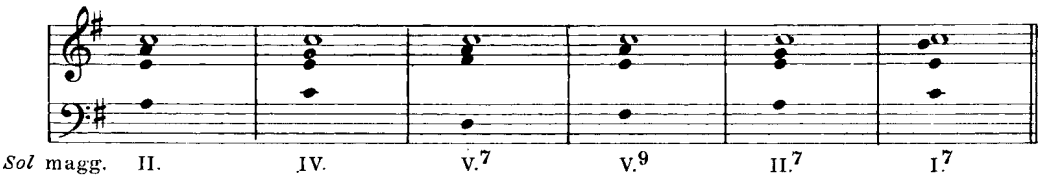


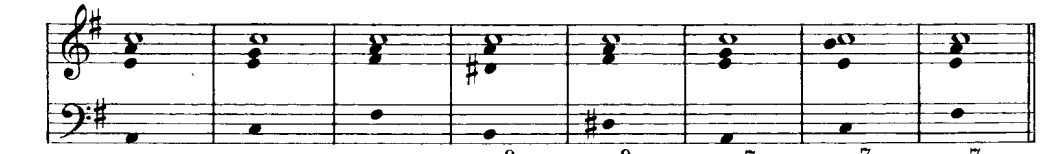
Se la nota *Do* è in tono di *La* minore può avere le seguenti vesti armoniche:

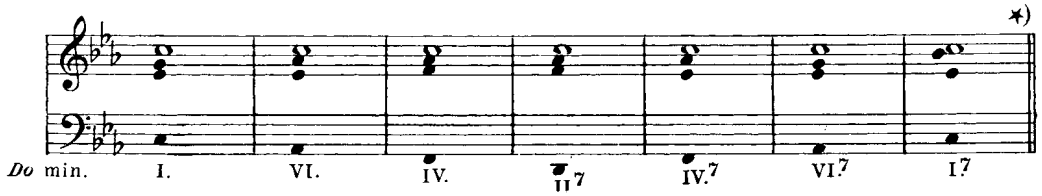


Se invece la nota *Do* è nei toni di *Fa* magg., di *Sol* magg., di *Mi* min., di *Do* min., potrà essere armonizzata come insegnano i seguenti rispettivi esempi:







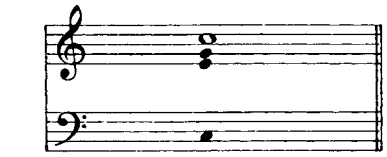


*) Per ragioni di spazio tralasciamo di presentare gli esempi di armonizzazione degli altri toni a cui la nota *Do* può appartenere (*Sib* magg., *Sol* min., *Mi♭* magg., *La♭* magg., *Fa* min., *Re♭* magg., *Sib* min.) ritenendo sufficienti quelli sopra esposti a dimostrare le diverse possibilità d'armonizzare la nota stessa.

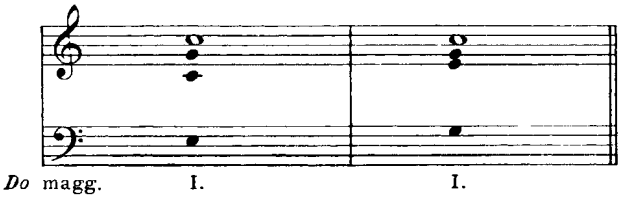
E.R. 2225

Dopo d'aver scelto l'accordo proprio alla nota e dopo d'averne segnato il relativo numero sotto il rigo, si dovrà procedere ad una seconda operazione, pure assai importante per gli elementi che se ne ottengono e che rappresentano la base dell'edificio armonico. Questa operazione consiste nello scegliere fra le note dell'accordo quella più propria al basso. All'uopo sarà guida sicura il senso di riposo e di moto della nota del C. D.

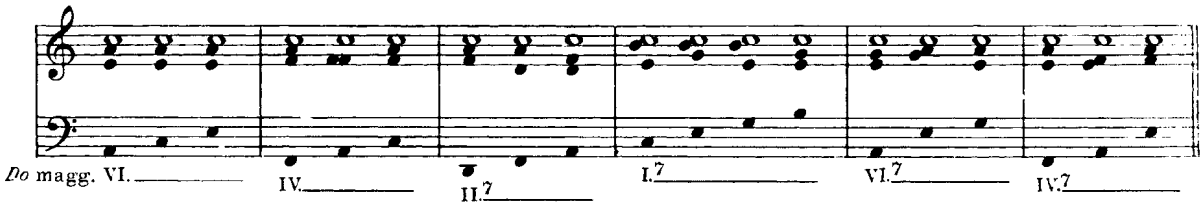
Così, se la nota *Do* ha senso di riposo, si applicherà al basso la nota fondamentale dell'accordo:



se invece la nota *Do* ha senso di mezzo-riposo, si applicherà al basso una delle note componenti l'accordo che non sia la nota fondamentale.



Ed infine se la nota *Do* ha senso di moto o di mezzo-moto, si applicherà al basso una delle note componenti i seguenti accordi con o senza *settima*.



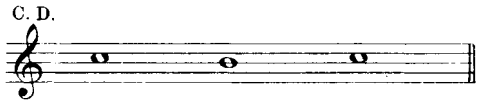
Sarà bene tener presente che le note del basso devono essere disposte in modo da formare una linea melodica piana, facilmente cantabile; perciò bisogna aver cura di scegliere quelle che offrono la possibilità di essere congiunte per intervalli di piccola estensione e preferibilmente per gradi congiunti.

Dopo d'aver fissate le note che rappresentano le parti estreme dell'armonia, cioè quella del C. D. e quella del basso, si dovrà procedere a completare gli accordi aggiungendo le due parti interne. Per questa operazione bisognerà aver cura di disporre le parti in modo che l'accordo risulti ben costruito e dia buona sonorità.

Per ciò che riguarda la concatenazione degli accordi non abbiamo che da osservare le norme dettate precedentemente.

A miglior dimostrazione di quanto abbiamo esposto presentiamo un esempio di armonizzazione del C. D.

Il C. D. da armonizzare è il seguente:

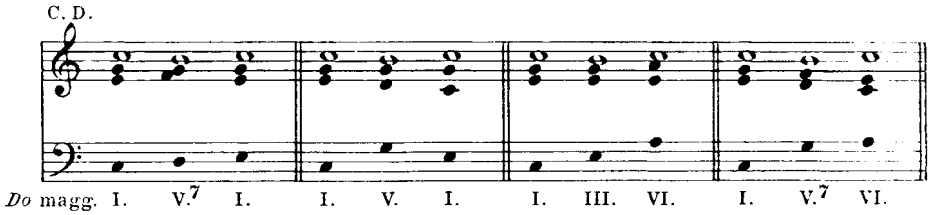


il quale, per la sua brevità, può essere considerato un piccolo frammento che rappresenta l'inizio, la parte centrale o la fine del componimento.

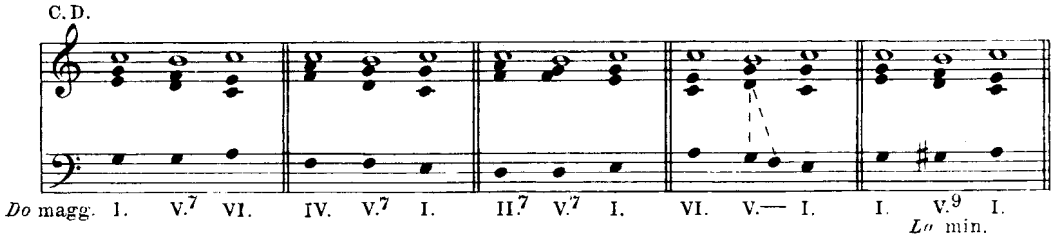
Esso può essere di parecchi toni, cioè di *Do* magg., di *La* min., di *Sol* magg., di *Do* min., ecc.

Scegliamo per primo il tono di *Do* magg., come quello che si presenta più spontaneo all'orecchio.

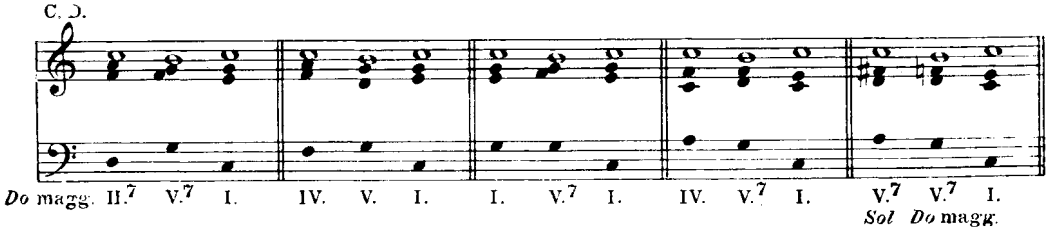
Se il suindicato C. D. rappresenta l'inizio del componimento, dovrà essere armonizzato in modo che la prima nota abbia senso di riposo e le altre due note invece abbiano rispettivamente senso di moto e di mezzo-riposo.



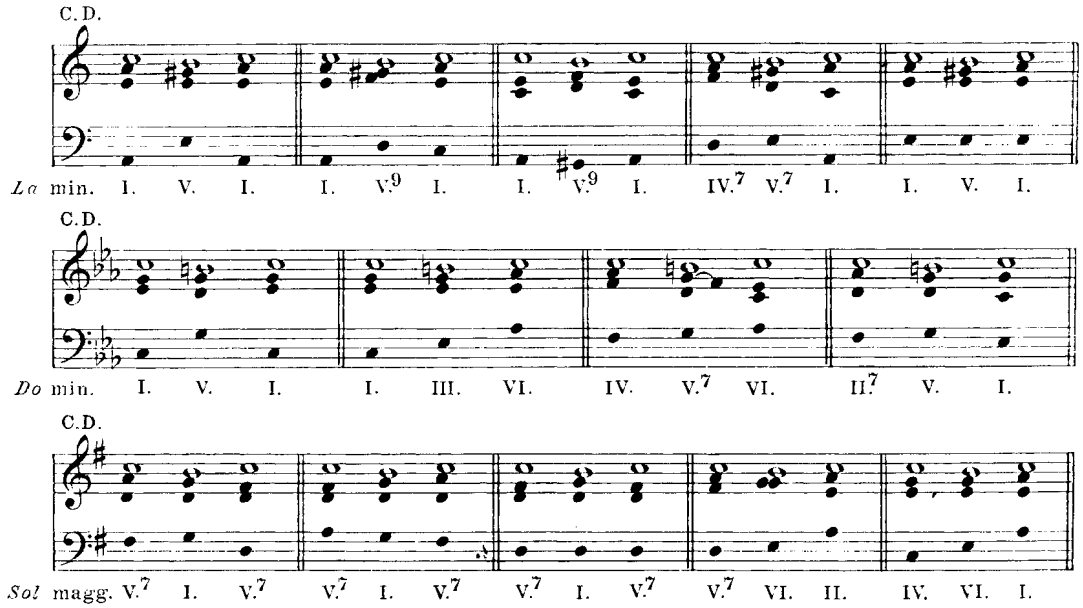
Se invece il C. D. rappresenta una parte di mezzo del componimento, dovrà essere armonizzato in modo d'avere carattere prevalentemente sospensivo, cioè carattere di moto continuo, o carattere di moto alternato a quello di mezzo-riposo, così come insegna il seguente esempio:



ed infine se il suindicato C.D. rappresenta la fine del componimento, deve avere senso di chiusa e quindi deve essere armonizzato con gli accordi propri alla cadenza perfetta.

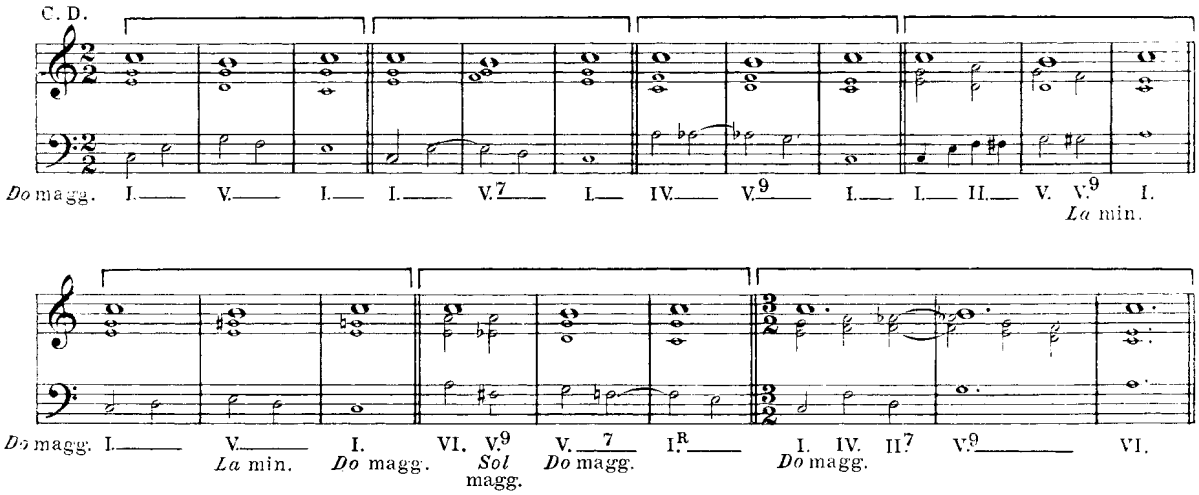


Aggiungiamo che se lo stesso C. D. fosse nei toni di *La* min., di *Do* min., di *Sol* magg., potrà ricevere rispettivamente le seguenti armonizzazioni:



La nota del C.D. quando ha una durata di due o più tempi, è suscettibile di essere armonizzata con due o più accordi, oppure con un accordo accompagnato da artifici. Essa, in tal modo, viene messa in luce sotto diversi aspetti e l'armonizzazione che ne deriva è assai più varia e più interessante di quella che si ottiene applicando un accordo solo a ciascuna nota.

Il C.D. presentato precedentemente quindi potrà essere armonizzato nei seguenti modi:



I C. D. che presentiamo nelle pagine seguenti (dal N.° **1** al N.° **25**) devono essere realizzati seguendo le norme indicate precedentemente e cioè prima in forma semplice, applicando un accordo a ciascuna nota, in seguito in forma più elaborata, usando qualche artificio od applicando più accordi. Aggiungiamo che i suddetti C.D. sono stati studiatamente dettati in forma semplice e breve, per renderne facile la realizzazione.

C.D.

1 2 3 4

Do magg.

5 6 7 8

9 10 11

12 13 14 15

La min.

16 17

18 19

Fa magg.

20 21

Re min.

22 23

Sol magg.

24 25

Re magg.

Canti dati da armonizzare con accordi diretti.

26 27

28

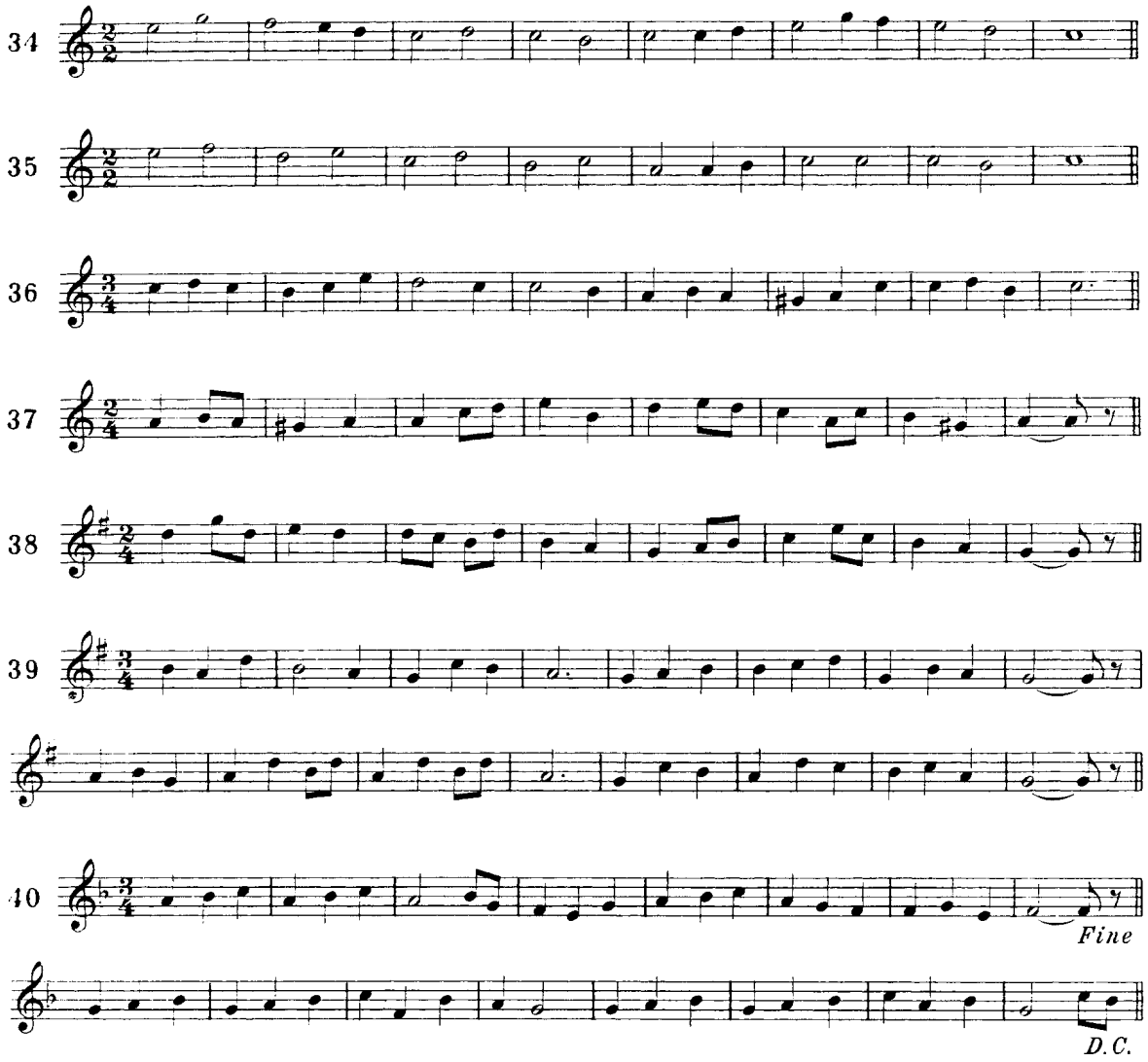
29 30

31

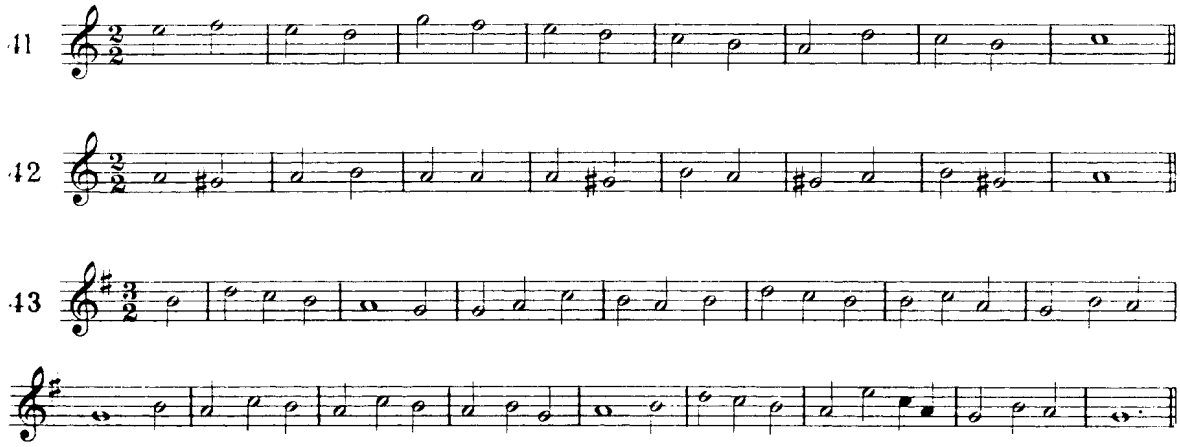
32

33

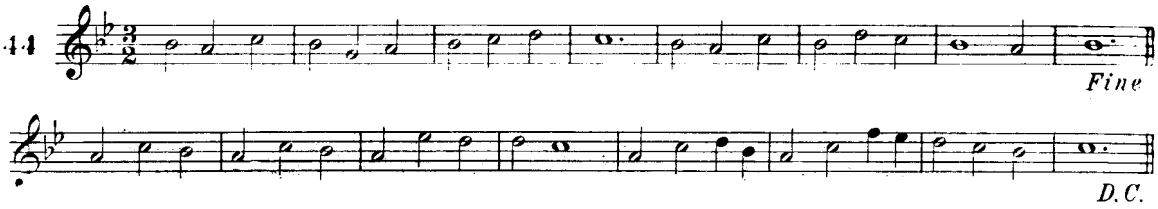
Canti dati da armonizzare con accordi diretti e rivoltati.



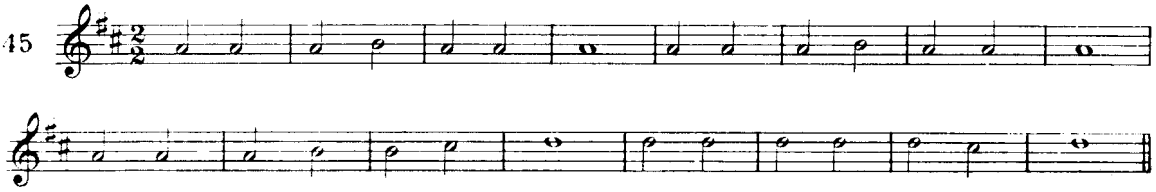
Canti dati da armonizzare con accordi di 7.ª di dominante diretti e rivoltati.



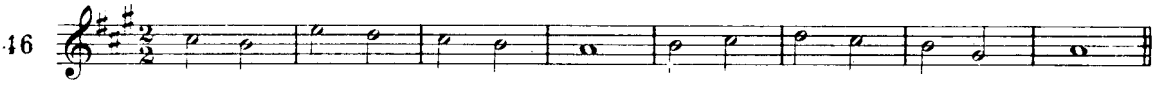
44



45

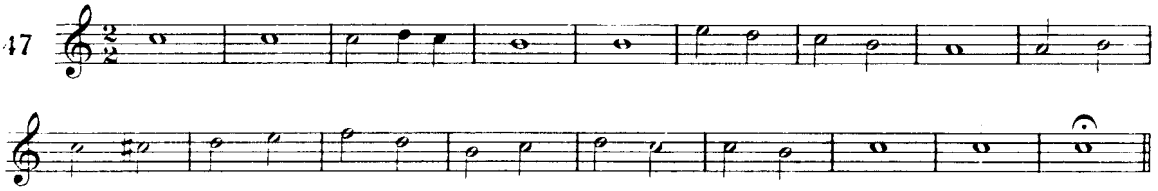


46

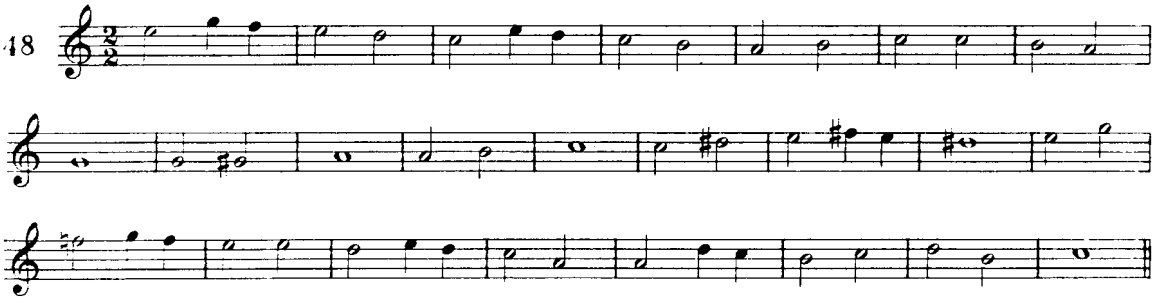


Canti dati modulanti da armonizzare come i precedenti.

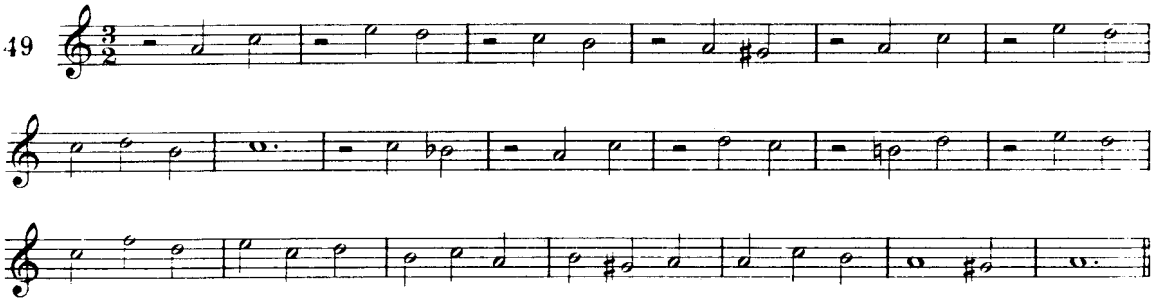
47



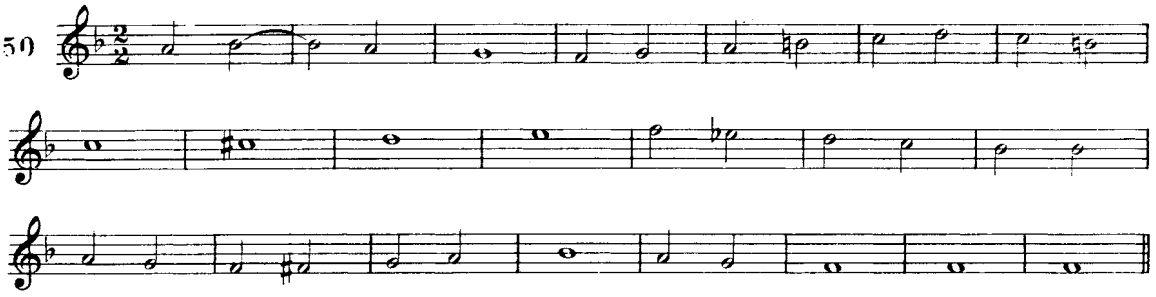
48



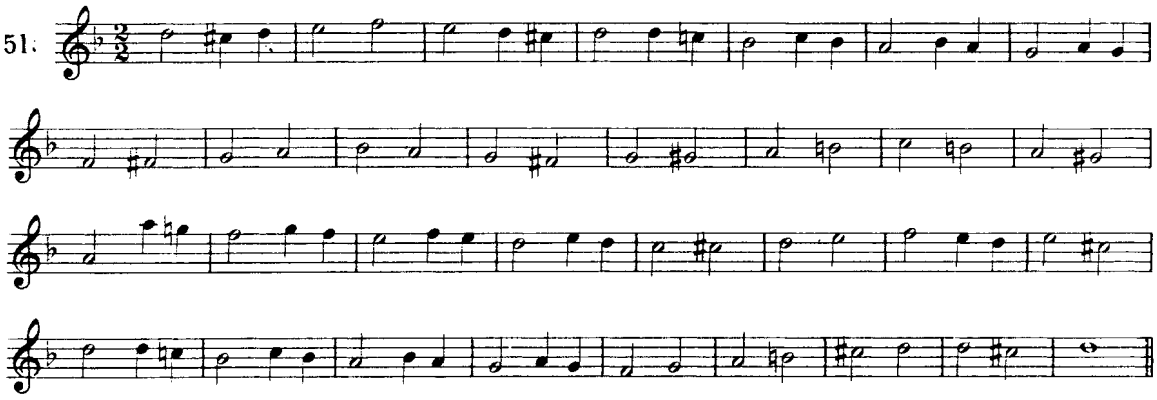
49



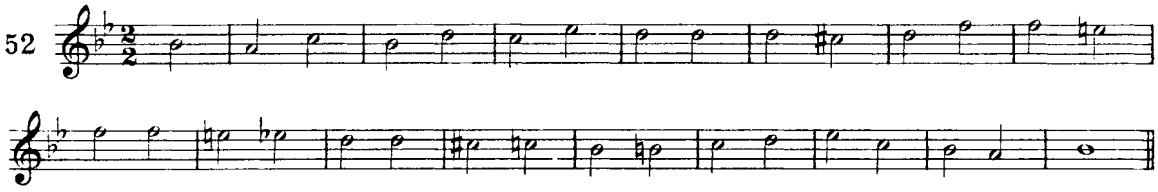
50



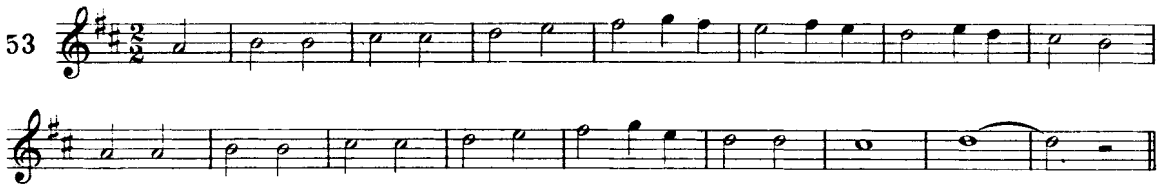
51.



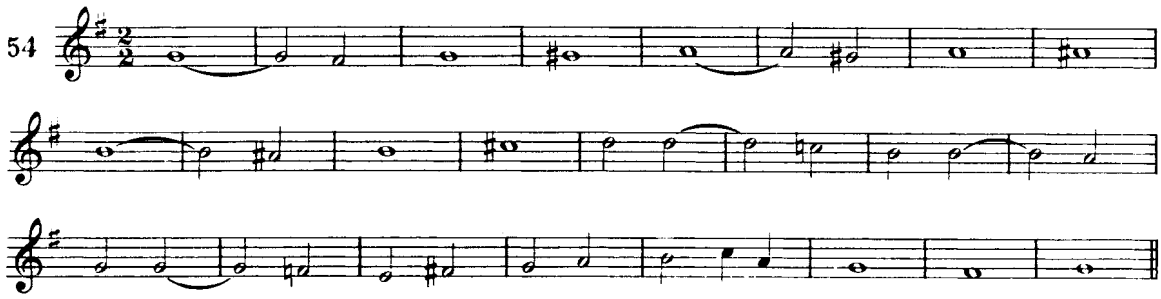
52



53



54

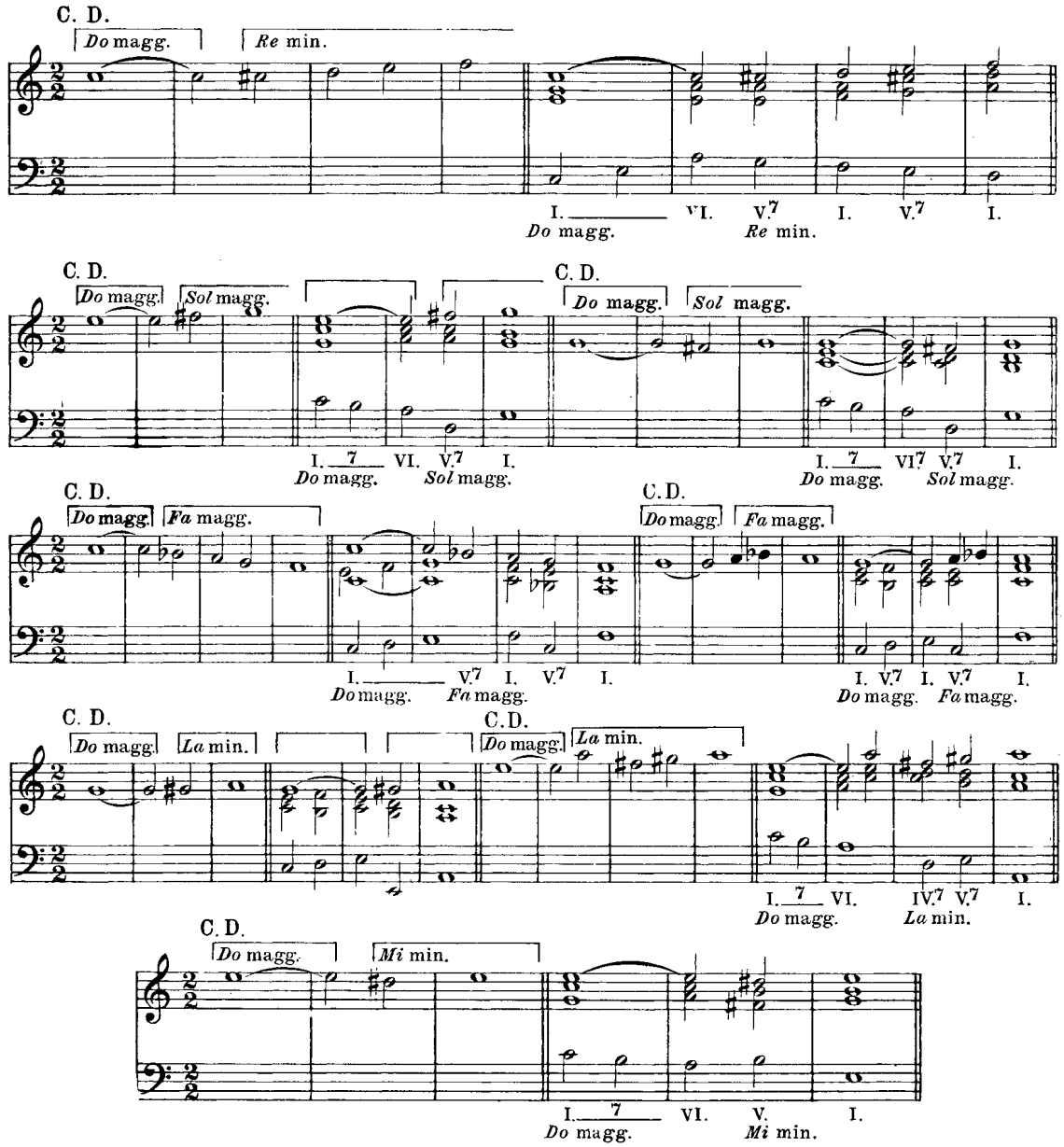


Facciamo rilevare che i C. D. dal N° **47** al N° **54** differiscono dai precedenti per la modulazione, la quale, se rende più interessante il discorso armonico, presenta però in taluni casi qualche difficoltà per essere identificata e realizzata.

Per bene armonizzare i C. D. è necessario innanzi tutto analizzare con cura e ponderazione i C. D. stessi, allo scopo di poter distinguere con esattezza i punti in cui essi modulano.

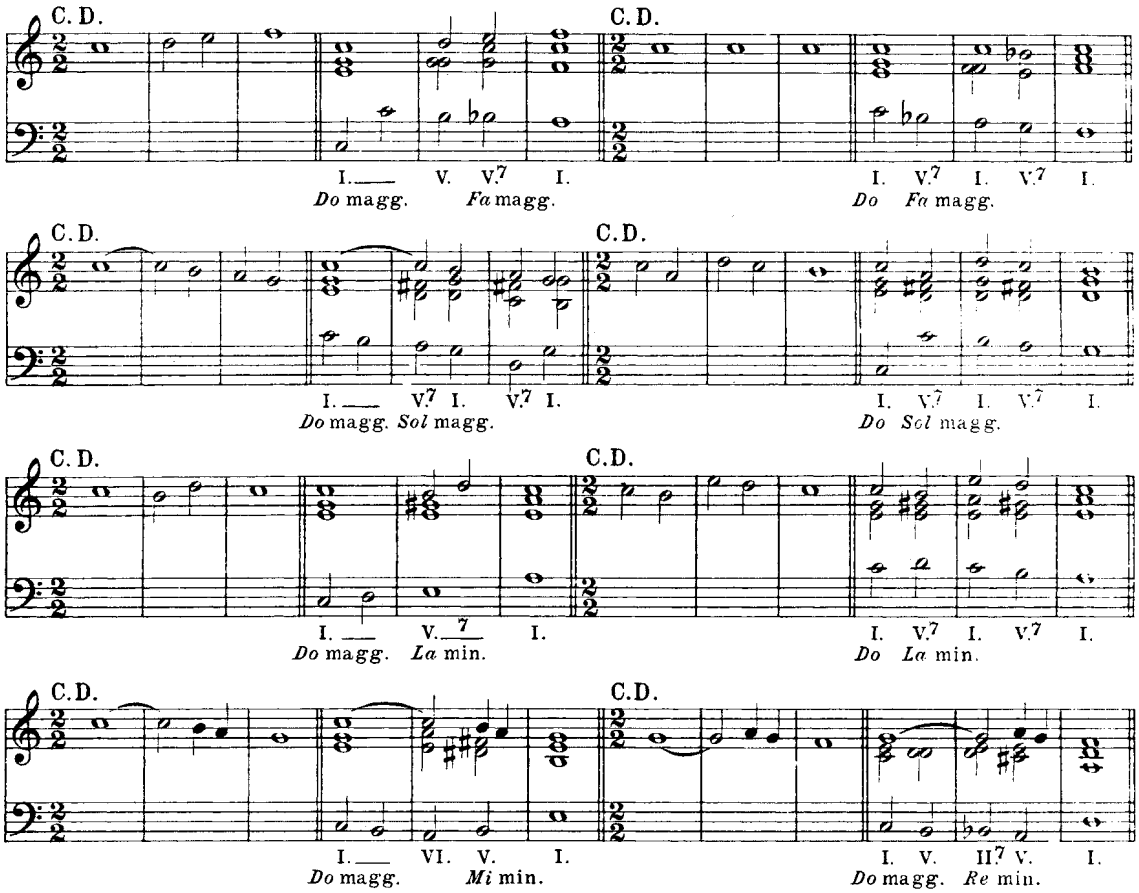
La modulazione, come sappiamo, avviene quando nel discorso si introducono elementi del tono in cui si modula, i quali sono alle volte *estranei* ed alle volte *comuni* al tono d'impianto.

La modulazione si presenta chiara ed è facilmente identificabile quando si compie per mezzo di suoni *estranei* al tono, per essere questi rappresentati da segni di alterazione che la rendono anche visibile.



La modulazione è invece meno chiara e quindi più difficile ad essere avvertita, quando è ottenuta mediante suoni, che per essere *comuni* al tono d'impianto ed a quello in cui si modula, possono essere considerati anche non modulanti.

In questo caso la modulazione deve essere intuita e più che altro voluta dalla necessità di rendere più vario il discorso armonico, mediante il diverso senso tonale che si attribuisce alla nota del C. D.



I C.D. dal N.° **55** al N.° **66** sono costituiti, oltre che da *note reali* o *note integranti* l'accordo, anche da *note estranee* all'accordo stesso. Essi quindi offrono materia per formare i diversi artifici.

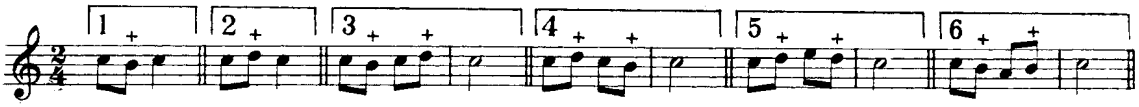
Le note estranee che servono agli artifici (note di passaggio, note di appoggiatura, ritardi, *ecc.)* si distinguono per il loro particolare atteggiamento verso la nota reale, del quale abbiamo fatto cenno nei capitoli riguardanti gli artifici.

Esse, come sappiamo, rappresentano non un valore armonico a sè, bensì un semplice ornamento della nota reale cui sono applicate e perciò non possono avere una veste armonica propria, bensì devono ricevere quella applicata alla nota di cui sono l'ornamento.

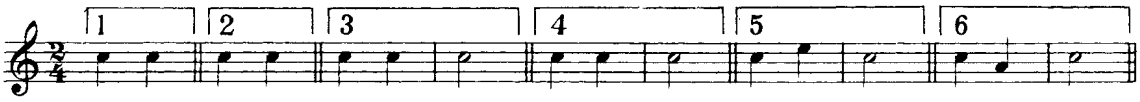
In altre parole le note estranee devono essere armonizzate con lo stesso accordo delle note reali, delle quali sono l'artificio.

Così, per armonizzare il C. D. sarà opportuno eliminare mentalmente le note estranee dell'armonia per aver presenti alla mente soltanto le note reali, alle quali verranno applicati i relativi accordi.

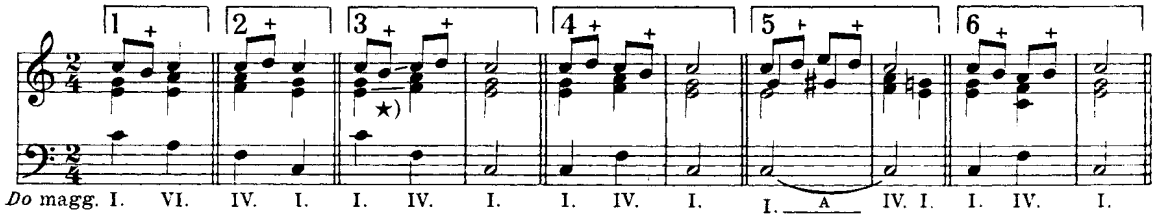
Quindi eliminando le note estranee dei seguenti frammenti di C. D.



avremo presenti alla mente soltanto le seguenti note reali;



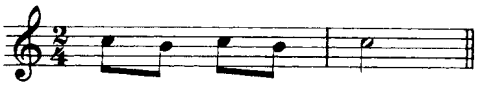
la cui armonizzazione potrà essere:



Per ciò che riguarda l'*appoggiatura* dobbiamo tener presente che essa può essere *superiore* ed *inferiore,* che può essere collocata sulla *parte debole* ed anche sulla *parte forte* di un tempo e che quindi per questa sua diversa maniera di essere si presta ad essere interpretata in vario modo, ottenendone diverso significato.

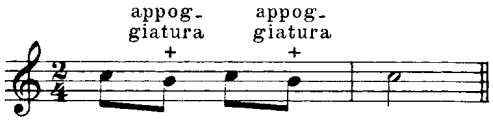
Ciò avviene specialmente quando il C. D. è formato dalla successione di due note discendenti di grado congiunto.

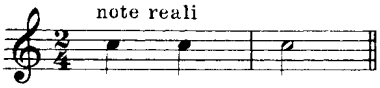
Così, ad esempio, nel seguente C. D.



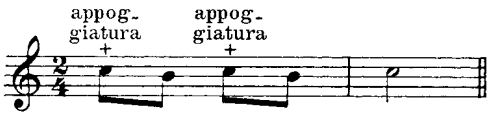
l'*appoggiatura* può essere tanto la prima nota *(Do)* quanto la seconda *(Si)*, a seconda se si considera nota reale l'una o l'altra delle suddette note.

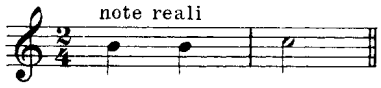
Vale a dire che se si considera il *Do* nota reale dell'accordo, il *Si* ne è l'appoggiatura inferiore,





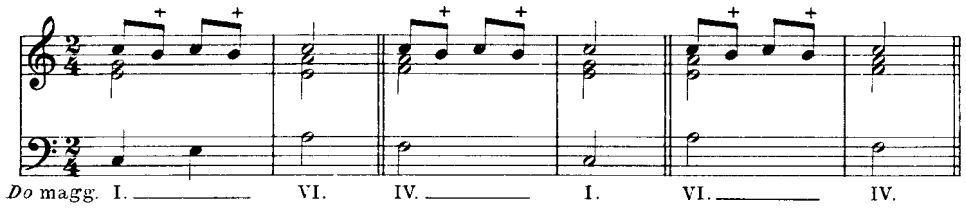
se invece si considera nota reale dell'accordo il *Si,* il *Do* che la precede viene considerata come appoggiatura superiore del *Si.*



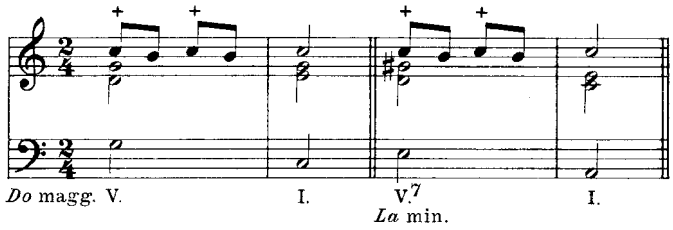


★) Le quinte [*Si* / *Mi* e [*Do* / *Fa* fra la parte interna e la parte superiore dell'accordo sono ammesse, perchè non ottenute da note reali. La ragione va ricercata nel fatto che la nota *Si,* per essere appoggiatura, non ha senso armonico proprio e quindi non modifica il significato della nota *Do* che la precede. Perciò nel caso suesposto il procedimento armonico è formato non da *due quinte,* bensì da *una sesta* e da *una quinta* e precisamente dalle note [*Do* / *Mi* e [*Do* / *Fa.*

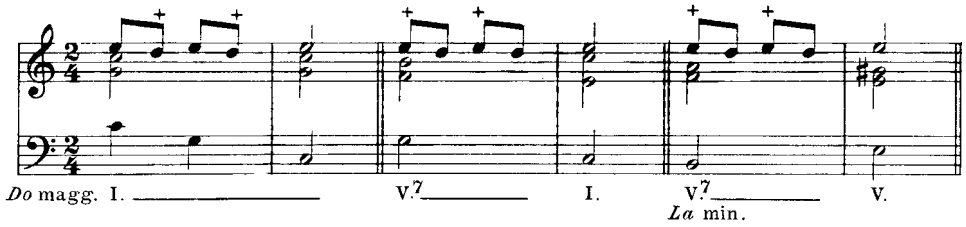
Nel primo caso il senso armonico è dato dalla nota *Do* ed è suscettibile delle seguenti armonizzazioni:



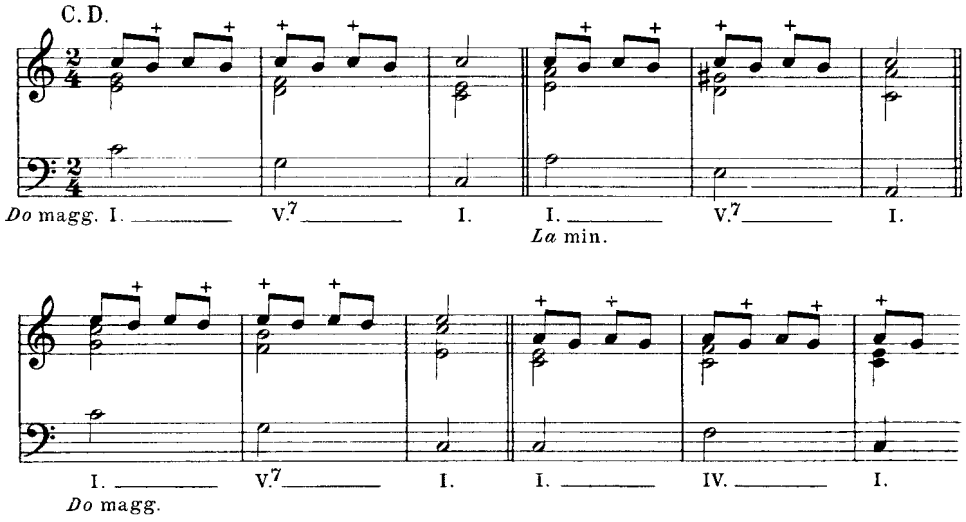
Nel secondo caso invece il senso armonico è determinato dalla nota *Si* e può essere rappresentato dai seguenti accordi:



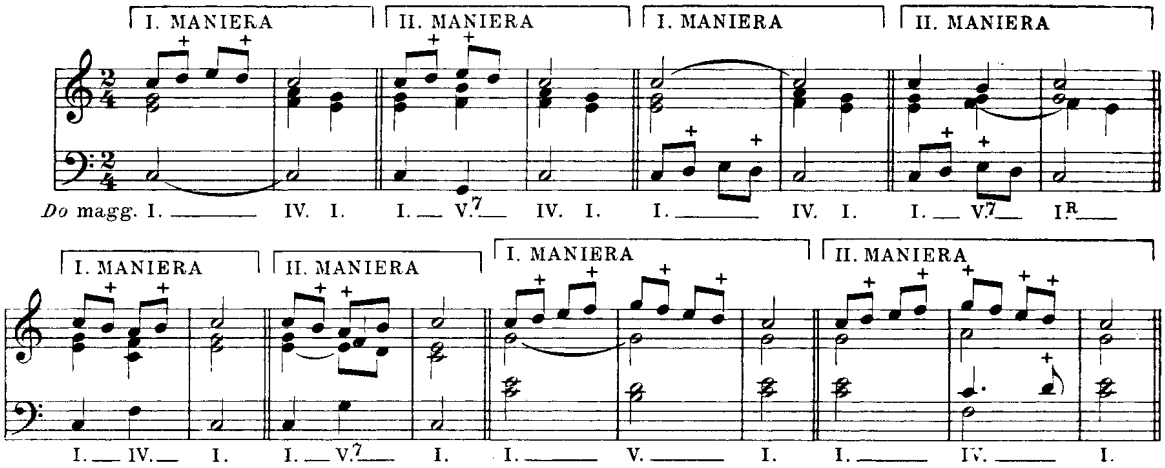
Presentiamo un'altro esempio su un'altro grado della scala.



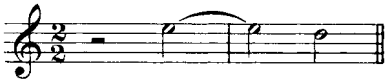
Gli esempi seguenti vogliono essere la dimostrazione pratica di quanto abbiamo detto sopra circa il diverso modo di distinguere l'appoggiatura.



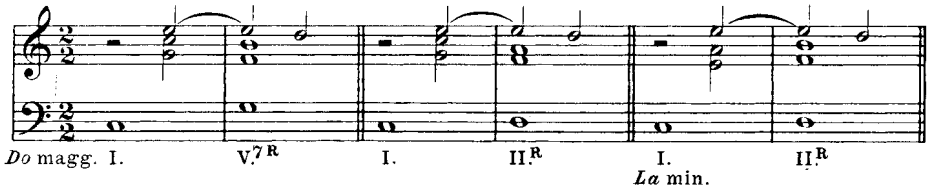
Altri esempi con note di passaggio.



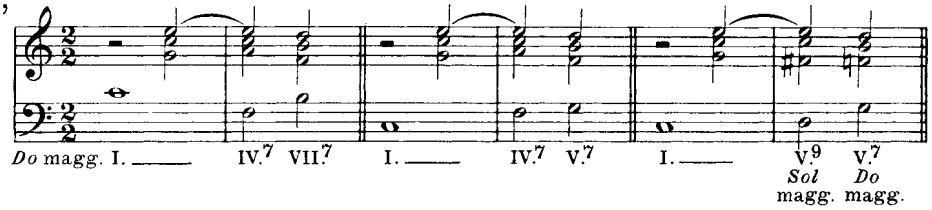
Il disegno melodico che caratterizza il ritardo è formato dalla nota legata che discende di grado congiunto.



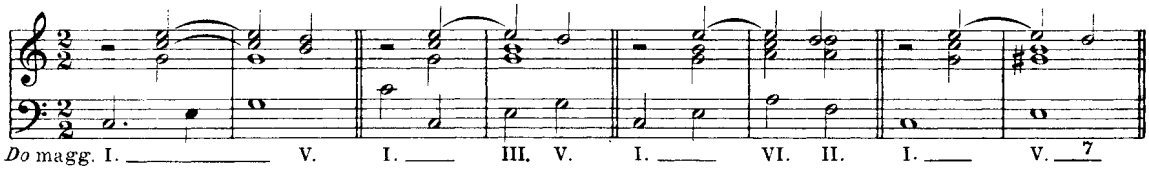
Esso si presta ad essere armonizzato nei seguenti modi:



Lo stesso disegno può essere armonizzato anche come *settima* o come *nona* degli accordi omonimi,



e può essere armonizzato anche come semplice *nota integrante* di un accordo consonante.

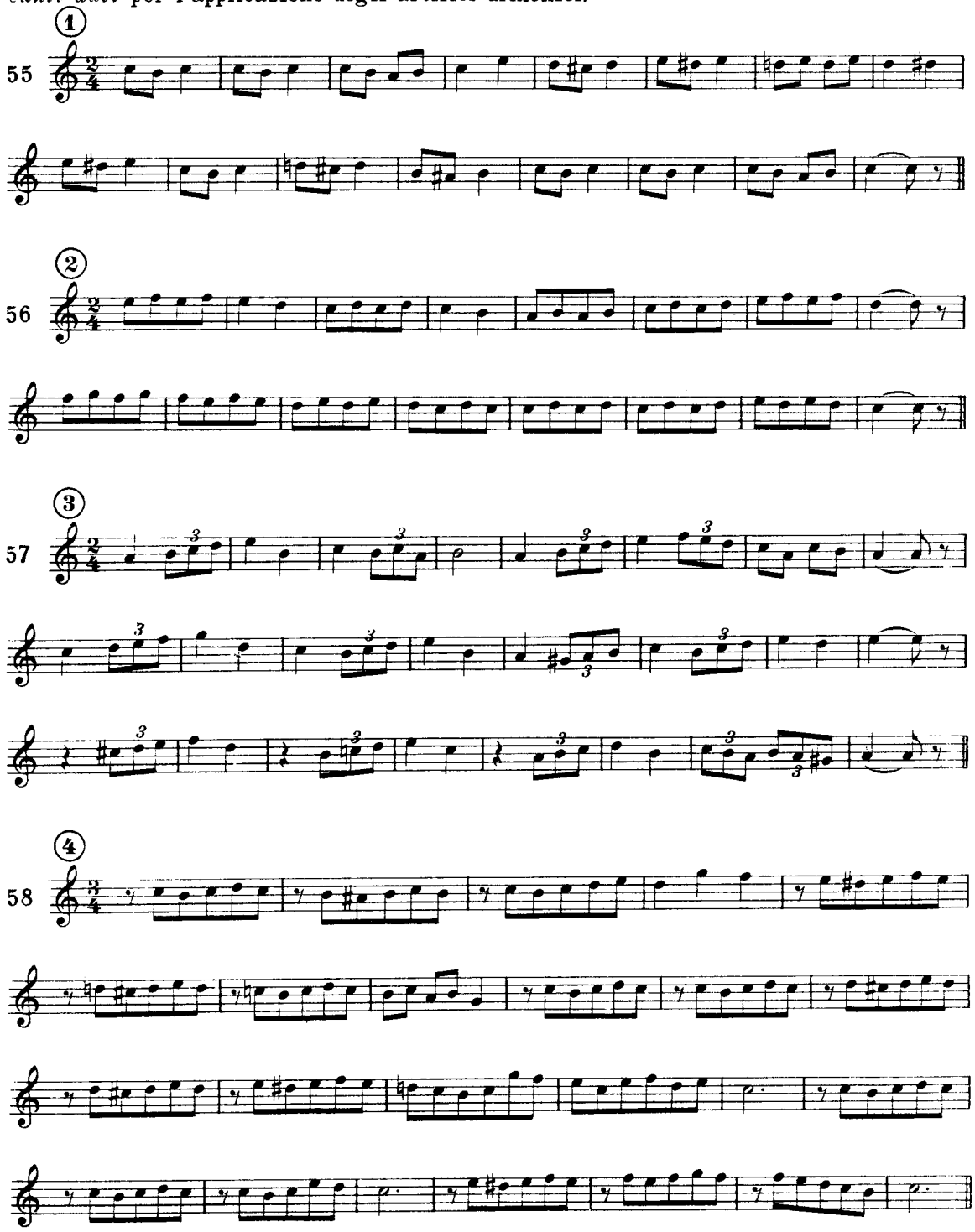


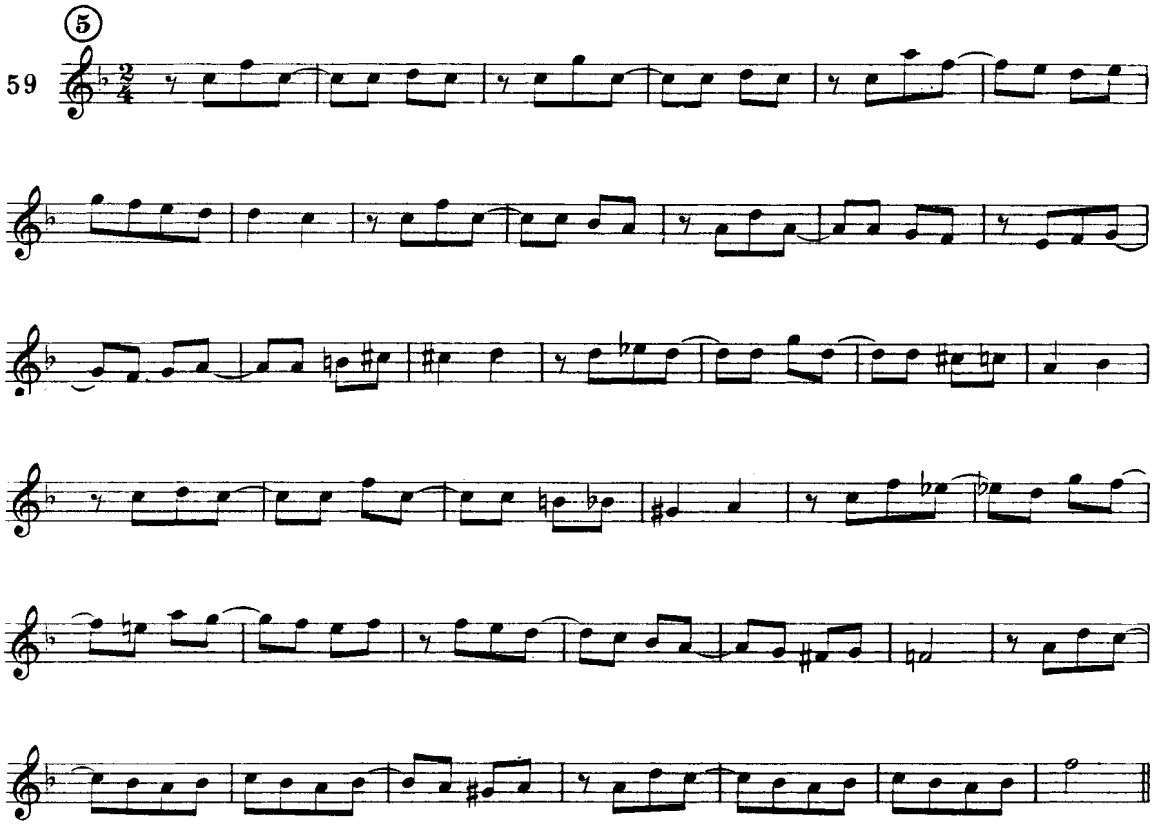
Non sempre si ha la possibilità di distinguere con esattezza quando la nota legata deve essere armonizzata come *ritardo,* piuttosto che come *settima* o *nona* di un accordo omonimo o come *nota integrante* di un accordo consonante, per l'identità del disegno formante i tre procedimenti suaccennati.

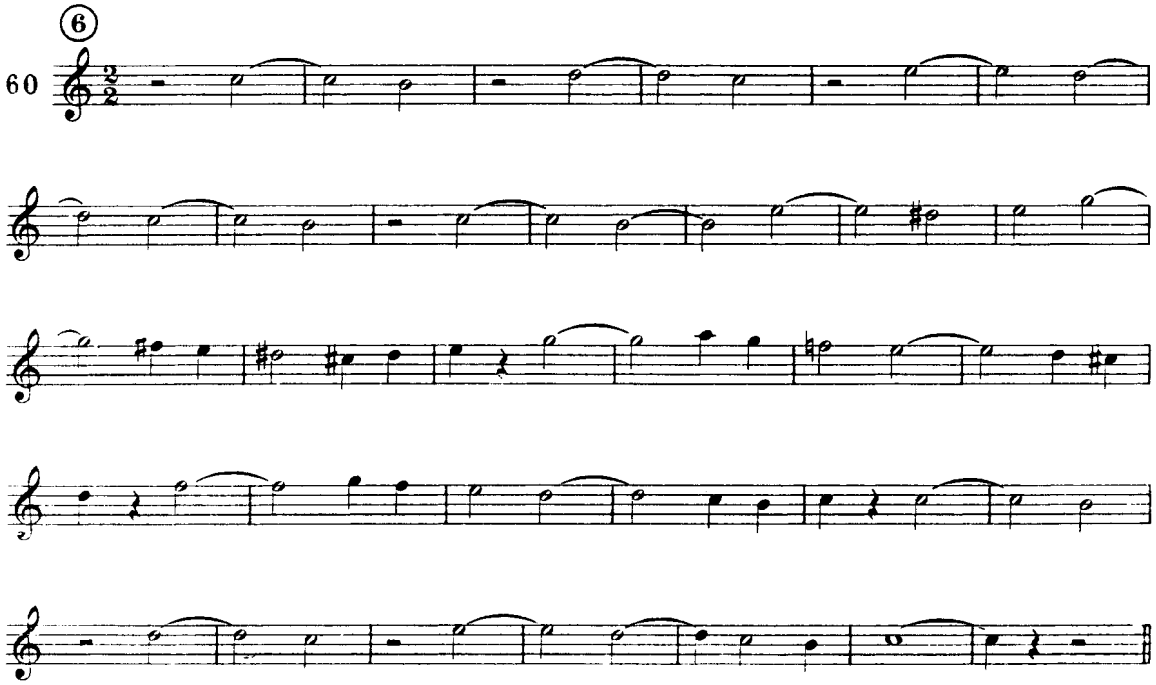
Nessuna norma può essere applicata allo scopo; soltanto il senso armonico del C. D. potrà orientare il gusto per la scelta del procedimento e suggerirne l'armonizzazione più idonea.

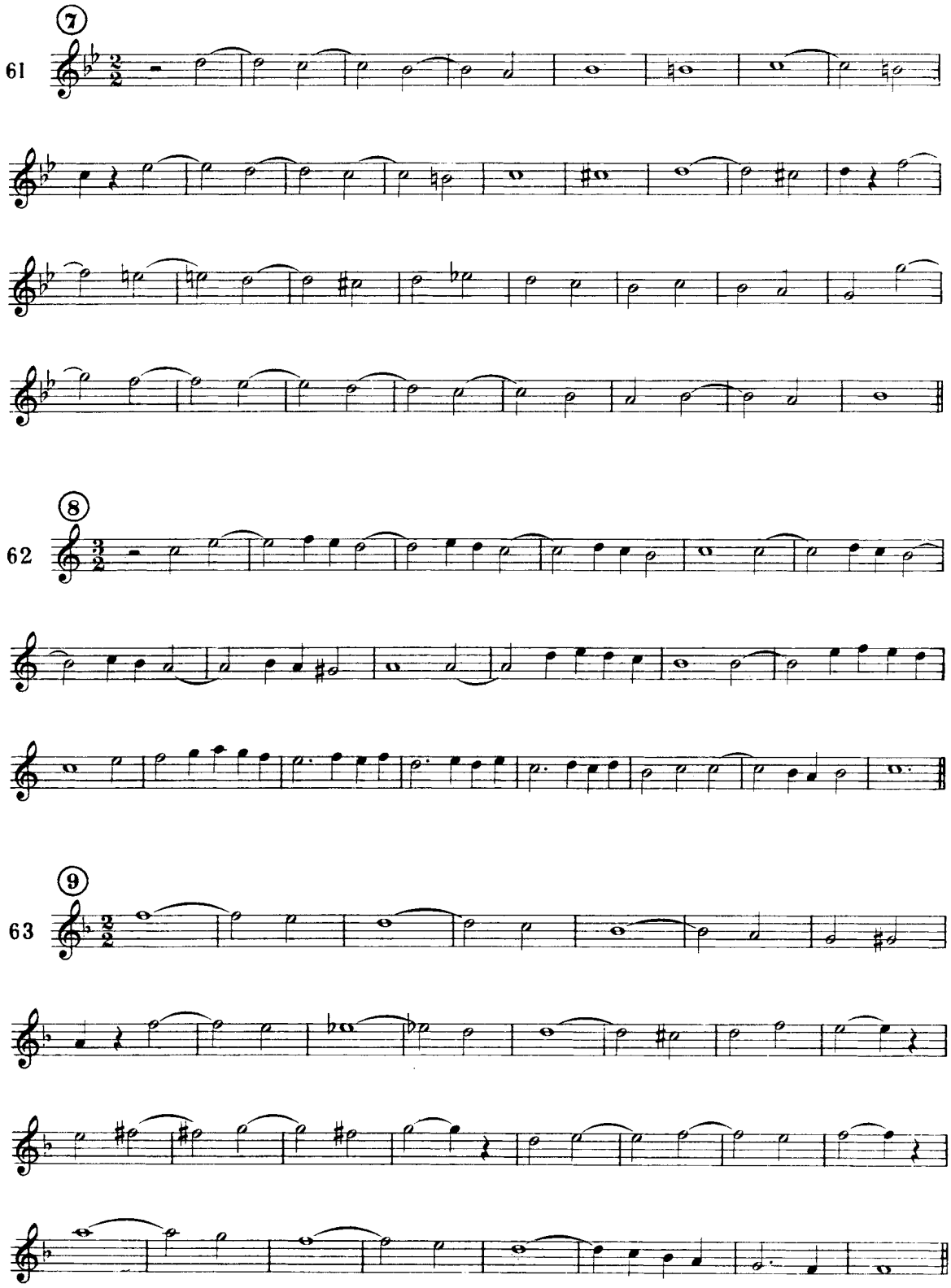
L'armonizzazione dei seguenti C. D. deve essere larga e nell'istesso tempo semplice, pure efficace.

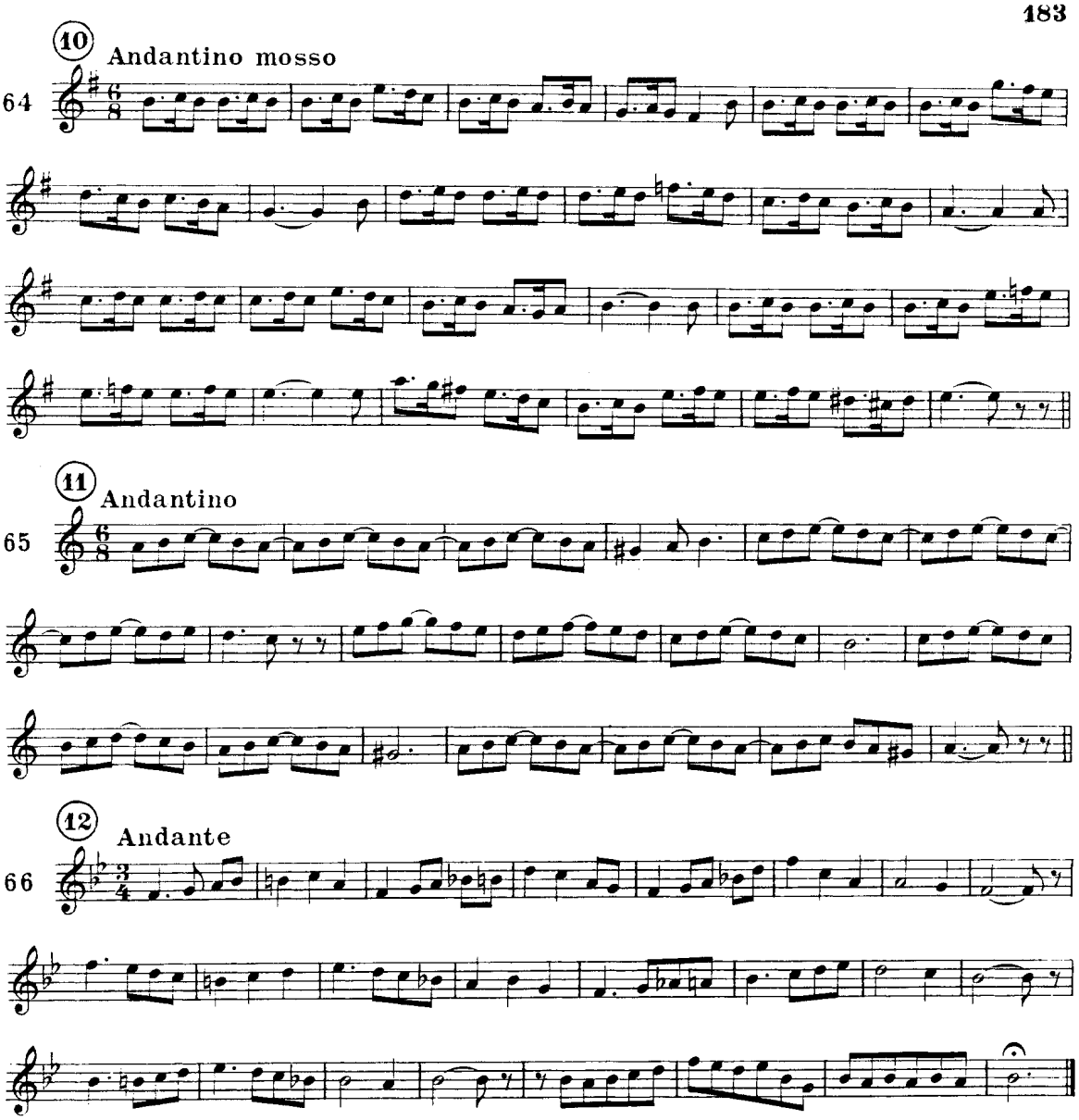
Canti dati per l'applicazione degli artifici armonici.




5
59


6
60


7
61
8
62
9
63



I C. D. che abbiamo offerto, specialmente i primi, non presentano soverchie difficoltà d'armonizzazione.

Per il loro carattere scolastico e per l'ordine progressivo con cui sono stati disposti si può essere sicuri che la loro armonizzazione potrà essere ottenuta senza molti sforzi da parte dell' allievo.

Però noi sappiamo che il C. D. per i suoi svariati atteggiamenti, può presentare numerosi problemi armonici, per risolvere i quali si richiede una mente sensibile all'espressione armonica ed una mano pronta a realizzarla.

Perciò non raccomanderemo mai abbastanza all'allievo di esercitarsi a lungo nell'armonizzazione del C. D. fino a che non abbia ottenuto una relativa padronanza nel realizzarlo.

All'uopo l'allievo potrà giovarsi dei C. D. che troverà nei numerosi Metodi d'Armonia, od in opere analoghe, che autori di sicura esperienza e di competenza non comune hanno preparato allo scopo.

COLLEZIONE E. R.

CLASSICA E DIDATTICA

OPERE TEORETICHE

E.R. 2500 BAS. *Trattato di forma musicale* (completo)
E.R. 2503 BERLIOZ. *Grande trattato di strumentazione e di orchestrazione* (Panizza). Parte I
E.R. 2504 Parte II
E.R. 2505 Parte III
E.R. 2442 BONA. *Il nuovo Bona.* Metodo rapido per la divisione (Zanon) (in chiave di violino)
E.R. 2443 (in chiave di basso)
E.R. 2097 DACCI. *Trattato teorico-pratico di lettura e divisione musicale* (Lazzari). Parte I
E.R. 2098 Parte II
E.R. 2099 Parte III
E.R. 2100 Parte IV
E.R. 1751 DELACHI. *Lezione di solfeggio.* I Corso. Vol. I
E.R. 1752 Vol. II
E.R. 1753 II Corso. Vol. I
E.R. 1754 Vol. II
E.R. 1755 III Corso. Vol. I
E.R. 1756 Vol. II
E.R. 1950 *Solfeggi cantati - Dettati - Trasporto*
E.R. 2013 *33 Lezioni d'armonia* (bassi e canti)
E.R. 1577 DE NARDIS. *Corso teorico-pratico di armonia.* Parte I
E.R. 1578 Parte II
E.R. 1579 Parte III
E.R. 1580 Parte IV: Melodie e bassi tematici per il corso principale
E.R. 1586 *Partimenti* (dei Maestri: Cotumacci, Durante, Fenaroli, Leo, Mattei, Platania, Sala, Scarlatti, Tritto, Zingarelli)
E.R. 1601 DE SANCTIS. *La polifonia nell'arte moderna.* Vol. I: Trattato di armonia
E.R. 1602 Vol. II: Appendice al trattato di armonia
E.R. 1603 Vol. III: Trattato di contrappunto e fuga
E.R. 2265 FANO-MORONI. *Analisi di concerti per pianoforte e orchestra*
E.R. 2149 GENTILUCCI. *Trattato di teoria con riferimenti storici e armonici*
E.R. 2441 GENTILUCCI-LAZZARI-MICHELI. *30 Solfeggi parlati in chiave di sol*
E.R. 2411 GUBITOSI. *Esercizi preliminari, per la pratica delle chiavi di violino e basso col sistema della chiave unico in do*
E.R. 2256 LAZZARI. *Solfeggi cantati*
E.R. 1648 LONGO ACH. *32 Lezioni pratiche sull'armonizzazione del canto dato*
E.R. 1961 NAPOLI. *Bassi - Melodie - Temi, per lo studio della composizione.* Libro I
E.R. 1962 Libro II
E.R. 1510 PEDRON. *Armonie d'eccezione*
E.R. 1511 *150 Bassi per lo studio dell'armonia complementare con aggiunti 50 Nuovi bassi*
E.R. 1802 *Il Basso e la melodia.* Raccolta di studi teorico-pratici sulla loro armonizzazione, ad uso dei Conservatori e degli Istituti musicali pareggiati
E.R. 1513 *150 Canti per lo studio dell'armonizzazione della melodia*
E.R. 1509 *Corso d'armonia per gli alunni di strumenti e di canto* (Illustrazione ai « 150 Bassi » dello stesso Autore)
E.R. 1512 *Nuova raccolta di studi per lo studio dell'armonia*
E.R. 1515 *100 Nuovi bassi senza numeri*
E.R. 2091 *Nuovissima raccolta di Bassi senza numeri*
E.R. 2226 POZZOLI. *Bassi e canti dati per lo studio dell'armonia* (Dal « Metodo d'armonia »)
E.R. 2071 *Corso facile di solfeggio.* Parte I
E.R. 2072 Parte II
E.R. 921 *Il libro dei compiti per la scuola di teoria e solfeggio.* Fasc. I
E.R. 922 Fasc. II
E.R. 923 Fasc. III
E.R. 1099 *Guida teorico-pratica per l'insegnamento del dettato musicale.* Parti I e II: Nozioni generali e dettato ritmico
E.R. 1100 Parti III e VI: Dettato melodico e dettato armonico
E.R. 2225 *Metodo d'armonia*
E.R. 1909 *Solfeggi cantati*
E.R. 2428 *Solfeggi cantati a 2 voci, facili e progressivi per l'uso dei Conservatori e degli Istituti Magistrali*
E.R. 1089 *Solfeggi cantati con accompagnamento di pianoforte.* I Corso
E.R. 1090 Appendice al I Corso
E.R. 1091 II Corso
E.R. 1151 *Solfeggi parlati e cantati.* I Corso
E.R. 1152 Appendice al I Corso
E.R. 1153 II Corso
E.R. 1154 III Corso
E.R. 1306 Appendice al III Corso
E.R. 2235 *Solfeggi parlati e cantati per la « Scuola di canto » dei Seminari*
E.R. 1093 *Sunto di teoria musicale.* I Corso
E.R. 1095 II Corso
E.R. 1097 III Corso
E.R. 2227 *Sunto di teoria musicale in forma dialogata.* I Corso
E.R. 2228 II Corso
E.R. 2229 III Corso
E.R. 1497 ROSA. *20 Solfeggi parlati difficili*
E.R. 1604 SETACCIOLI. *Note ed appunti al « Trattato d'armonia » di De Sanctis*
E.R. 2448 TISSONI. *Metodo elementare di armonia (Armonia complementare).* Ad uso dei Conservatori Musicali governativi ed Istituti pareggiati per l'esame di licenza di « Cultura musicale generale »

Consultare anche il catalogo generale G. Ricordi & C.